

بجته الجامعيتين لنشر العلم
١٩٣٥

تراث الإسلام

THE LEGACY OF ISLAM

الجزء الثاني

في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة

كتبه بالانجليزية

CHRISTIE, ARNOLD, BRIGGS

وترجمه وشرحه وعلق عليه

الدكتور

زكي محمد حسن

أمين دار الآثار العربية



مطبعة بجنه التأليف والترجمة والنشر

١٩٣٦

لجنة الجامعيين لنشر العالم
١٩٣٥

تراث الإسلام

THE LEGACY OF ISLAM

الجزء الثاني

في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة

كتبه بالانجليزية

CHRISTIE-ARNOLD-BRIGGS

وترجمه وشرحه وعلق عليه

الدكتور

زكي محمد مسهر

أمين دار الآثار العربية



مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٩٣٦

مقدمة العرب

— ١ —

طلب منى أعضاء لجنة الجامعيين لنشر العلم أن أساهم فى ترجمة كتاب « تراث الإسلام » بأن آخذ على عاتقى أن أنقل إلى العربية الفصول التى كتبت فيه عن العبارة والتصوير وسائر الفنون . وقد كنت منذ زمن طويل شديد الإعجاب بهذا الكتاب ، فلم أحجم عن تلبية ندائهم على الرغم من ضيق الوقت وصعوبة المهمة والحاجة إلى مصطلحات فنية يفهمها القراء وتؤدى فى جلاء ووضوح كل المعانى التى تؤديها مثيلاتها فى اللغات الأوربية

ومهما يكن من شئ فإن أكبر الظن أنى قد وفقت إلى تذليل أكثر العقبات التى قامت فى سبيلى . وهاهى فصول الفنون من « تراث الإسلام » تظهر اليوم للقراء ، وعليها تعليقات وشروح كتبته إتماماً للفائدة وإيضاحاً للغامض من عبارات الكتاب ومصطلحاته الفنية

وإذا جازى أن أخرج عن المألوف من تكلف التواضع ، فإنى أحرص على تسجيل إعجابى بهذه الفصول وفخرى بترجمتها ، متمنياً أن يهىء القراء لها من حسن الاستقبال ما أظنها أهلاً له

ورث الإسلام فنون البلاد التي اكتسحتها جيوشه المنصورة وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية التي ازدهرت في سورية ومصر وبيزنطة وفي إيران وبلاد الجزيرة ولسكنهم ما لبثوا أن أفرغوها في قالب متجانس متناسب فظهر في عالم الفنون فن بل فنون إسلامية أثرت بدورها في فنون الغرب تأثيراً لا يزال ظاهراً حتى اليوم

والواقع أن العالم المتمدين في القرون الأولى بعد الميلاد كان قد سُم الفَن اليوناني القديم ، وتاق إلى نوع من التجديد ينقذه من منتجات هذا الفن التي أعوزها التنوع والابتكار فتطاع إلى تقاليد وأساليب فنية أعظم أهبة وأكثر حرية في الزخارف والموضوعات ، لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتاز به من أسرار في مزج الألوان تملأ البصر وتبهج الخاطر . تلك الأساليب الفنية المشودة وجدها العالم المتمدين عند الساسانيين أولاً ، ثم في الفنون الإسلامية بعد أن امتدت الامبراطورية العربية واتسعت أرجاؤها .

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب والطرق التي سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلى أوروبا فهي الأندلس وصقلية والحروب الصليبية ، ثم دولة الترك في البلقان

وبحر الأرخبيل وتجارة الجمهوريات الإيطالية مع مدن الشرق الأدنى وثغوره .

ففي الأندلس أينعت المدنية الإسلامية ، وأدخل العرب صناعة الورق ، وأصبحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن في أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية ، وظل المستعربون من الأسبان يبنون العمارات ويصنعون التحف متأثرين بالأساليب الفنية التي أدخلها العرب في إسبانيا وناعمين برغد غيش وبتسامح ديني كبيرين ، ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرتهم إلى الشمال ، فزاد بذلك محيط المدنية الإسلامية اتساعاً ، ونقل هؤلاء المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم . وما لبث نجم المسلمين في الأندلس أن أذن بالأفول فتقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص ، ودخل كثير منهم تحت السلطان المسيحي فصاروا يعملون للملوك والأمراء الأسبان ، وتعلم منهم غيرهم ، فانتشرت أساليبهم الفنية وكان سقوط طليطلة سنة ١٠٨٥ ، وقرطبة سنة ١٢٣٦ وإشبيلية سنة ١٢٤٨ أكبر عامل على امتزاج الصنائع المسلمين أو المستعربين بغيرهم ، ثم كان سقوط غرناطة سنة ١٤٩٢ خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه صنائع الغرب عن المسلمين كثيراً من

أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الفرعية ؛ ولعل أهم مظهر لهذا
الطور الطراز الأسباني الذي ينسب إلى المدجنين « mudejar »
أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال سلطان العرب
في الأندلس ؛ وقد نشأ هذا الطراز في طليطلة واشتغل الصناع
« المدجنين » بزخرفة الكنائس ودور الخاصة في أنحاء أسبانيا
ونبعوا في الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش
على الأخشاب ، وكانت لهم في ميدان العمارة آثار تذكر ،
وأهمها قصر اشبيلية L' Alcazar الذي بنوه للملك يدرو
سنة ١٣٦٠ ، والذي ظل مقراً للأسرة المالكة الأسبانية
حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون
بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك أسبانيا من تحف إسلامية
نادرة . وكذلك كان المسيحيون إبان العصور الوسطى يقبلون
على الحج إلى مدينة سانتياجو دي كومبوستلا Santiago de
Compostella في أسبانيا فيتاح لهم الإعجاب بعائر المسلمين
والمستعربين إعجاباً يبدو أثره في النسيج على منوالها واقتباس
الأساليب الفنية فيها

أما صقلية فقد فتحها المسلمون بعد أن غلب سلطانهم على
البحر الأبيض المتوسط كما ملكوا سردانية ومالطة وأقريطش
وقبرص ، ودانت لهم صقلية أكثر من قرنين واستولوا على عدة

ولايات في جنوبي إيطاليا وكان حكمهم في صقلية ملؤه العدل والتسامح الديني فغزروا الجزيرة وأدخلوا فيها ضروب الصناعة والزراعة ولا سيما صناعة الورق التي انتشرت منها إلى إيطاليا، وصناعة المنسوجات الحريرية الذائعة الصيت كما أدخلوا أساليبهم الفنية في العمارة والصناعات الدقيقة ، ولما آل الحكم إلى النورمان من بعدهم كانت المدينة والفنون الإسلامية راسخة القدم في صقلية ، واتبع النورمان سياسة تسامح ديني عظيم فظلت مدينة الإسلام وتقاليده الفنية زاهرة في صقلية وانتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوروبية

والحروب الصليبية لا يعنيننا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا ، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر في نشر الثقافة الإسلامية في المغرب وأن فضل الحروب الصليبية في هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن في الشام في عصر الحروب الصليبية مدينة تعادل مدينة الأندلس أو صقلية .

فضلاً عن أن هذه الحروب لم تسكن مرتعاً خصيباً للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة ، نقول إن صح ذلك في ميدان العلوم والآداب ، فإنا نعتقد أن الدور الذي لعبته الحروب الصليبية في نقل الصناعات والفنون الإسلامية إلى أوروبا خطير لا يستهان به . ولعل وجود الرنوك عند أمراء المسلمين في الحروب الصليبية كان أكبر عامل في تطور علم الرنوك والأشعة عند الغربيين فأصبحت له مصطلحاته الدقيقة وقواعده الثابتة ؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب في ما فعله البنادقة من صك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين ، وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلاً عن التاريخ الهجري ، وظل هذا النظام قائماً حتى احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة ١٢٤٩ وكذلك كان استيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية وامتداد سلطانهم على أمم البلقان وسكان جزائر بحر الأرخيل . واتصال ملوك أوروبا ببلاط الخليفة . نقول كان ذلك كله أكبر عامل على طبع فنون تلك الأقاليم بطابع شرقي لا يزال ظاهراً حتى اليوم ، كما كان مصدر كثير من الأساليب الفنية الإسلامية التي انتشرت من العالم التركي إلى سائر أنحاء القارة الأوروبية

وقد تنبه الأوروبيون أنفسهم ، منذ زمن بعيد ، إلى تأثير
الفنون الإسلامية في فنون الغرب فكتب سبنسر Smith Spencer
في سنة ١٨٢٠ مقالا حاول فيه تفسير شريط الكتابة
الكوفية في صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه Bayeux وأشار
إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد
حروف عربية . وجاء بعده فيلمان Willemin فدرس سنة ١٨٣٠
الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتي محفوظ في
المكتبة الأهلية ، (fonds latin, 1075) وتعرف باسم
Apocalypse de Saint-Sever ولاحظ أن في إطارها تقليداً
عجيباً للكتابة العربية في القرن الحادى عشر ، واقتفى أثره
لونجيريه Longperier فكتب سنة ١٨٤٦ مقالا عن استخدام
الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب
(L'emploi des caractères arabes dans l'ornementation
chez les peuples chrétiens d'Occident, -Revue Archéol-
ogique, 1846) ،
وكان هذا المقال أساس بحث قدمه سنة ١٨٧٦ إلى جمعية
الآثار بين الفرنسيين الأستاذ الفرنسي لوى كوراجو Louis
Courajodé
وكذلك تحدث إميل برتو Emile Bertaux سنة ١٨٩٥

عن التأثيرات الإسلامية في بعض العائر المسيحية بإيطاليا وفرنسا؛
(Les arts de l'orient musulman dans l'Italie méridionale,
Mélanges de l'Ecole française de Rome, tome XV)
ثم درس في سنة ١٩٠٦ التأثيرات الإسلامية في الفنون الأسبانية.
على أن العالم الفرنسي إميل مال E. Mâle كان أول من
عنى بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة ١٩١١
مقالا عن تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة في بعض الكنائس
الفرنسية (La Mosquée de Cordoue et les églises de
l'Auvergne et du Velay, - Revue d'art ancien et
moderne, 1911) . ثم كتب في سنة ١٩٢٣ مقالا جمع فيه
أمثلة كثيرة لتأثير الظواهر المعمارية الإسلامية في أبنية
الكنائس الفرنسية في القرنين الحادى عشر والثانى عشر
(Les influences Arabes sur L'art roman, Revue des Deux
Mondes, novembre 1923) ، وإن كان هناك ما يؤخذ على
هذا البحث الشائق فهو خلوه من الصور واللوحات اللازمة
لتوضيح ما فيه من نظريات وأمثلة

وبمنذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والاسبانية
والايطالية في العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية
فيها، كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم ، فعقدوا
في كتبهم فصولا لبحث هذا الموضوع ، وكذلك كتب الأستاذ

سولييه G. Soulier مقالا عن الحروف الكوفية في التصوير
التوسكاني (Les caractères coufique dans la peinture
toscanes, - Gazette des Beaux - Arts, 1924) ثم كتاباً عن
التأثيرات الشرقية في التصوير المذكور
arientales dans la peinture toscane. Paris, Laurens
(1924 . وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H. Glück سنة ١٩٢١
مقالاً عرض فيه لتأثير العثمانيين في الفنون الأوربية (Kunst and
Künstler an den Hofen des XVIe bis XVIII. Jahrhun-
derts und die Bedeutung der Osmanen für die eur-
opäische Kunst—Historische Bletter, herausg. vom
Staatsarchiv Wien, I 1921) .

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية
كتبه سنة ١٩٢٣ في مجلة برلينجتن الأستاذ جيل ديلا توريث
Gille de la Tourette . وكذلك كتب نخبة من الآثاريين
الاسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين
وعن التأثير الإسلامي فيهما . ومن ذلك كتب الأستاذ
جوميذ مورينو Gomez Moreno سنة ١٩١٩ عن كنائس
المستعربين ومؤلفات الأستاذ پويجي كادافالش Puig Y
Cadafalch .

وكتب الأستاذ الدكتور كونل Kühnel مدير متاحف

برلين عدة مقالات شائعة في تأثير الفنون الإسلامية في فنون الشرق .

وفي سنة ١٩٢٨ تلت السيدة الجليلة هنريت ديقونشير Madame R. L. Devonshire في مؤتمر المستشرقين في أكسفورد . بحثاً عن بعض التأثيرات الإسلامية في الفنون الأوربية ، وكان هذا البحث أساساً لأربع محاضرات ألقتها بالفرنسية في الجمعية الجغرافية الملكية ثم طبعتها في مجلة الأسبوع المصري La Semaine Egyptienne كما ظهرت منها بعد ذلك طبعة مستقلة تلتها في العام الماضي طبعة أخرى - (Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe — Le Caire, Schindler 1935) ويمتاز هذا البحث الشائق بسهولة وبكثرة صوره التي تساعد على تفهم ما فيه من نظريات ومقارنات .

أما الفصول التي نقدمها اليوم للقراء فقد درس فيها الأساتذة كرسى Christie وأرنولد Arnold وبريجز Briggs موضوع التأثيرات الإسلامية دراسة وافية ، توخا فيها شيئاً كبيراً من الانصاف والأمانة العلمية وزينوها بكثير من الصور و « اللوحات » تسهلاً للمقارنة وتوضيحاً للنظريات الفنية .

زكى محمد حسن

أمين دار الآثار العربية

القاهرة في ١٤ يونيه سنة ١٩٣٦

الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوربية

كتبه بالانجليزية

A. H. CHRISTIE

الفنون الإسلامية الفرعية^(١)

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

حين بدأ الإسلام حياته الحافلة بعظائم الأمور وجلائل الأحداث والتي أتيج له في أثنائها أن يخلق في الميدان الغربي شكلا جديداً من أشكال الفن بالمدن المطلة على المحيط الإطلنطي ، كان يسير من أقاليم لم يزل الفن فيها وليداً متأخراً ؛ فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن في ذلك الوقت خلا أثر مجذب تخلف من الماضي السحيق ، أو خلا أثر كان في طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجي ظهر في أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبي تأثراً سطحياً ، ولم يشرق في شبه الجزيرة فن قومي ظاهر حتى في البقاع الخصبة التي كان يسكنها شعب يعيش في رخاء واستقرار

(١) « الفنون الفرعية » هي الترجمة التي استخدمناها حتى الآن للمصطلحات الأوروبية Minor Arts (بالإنجليزية) و Arts mineurs (بالفرنسية) و Kleinkunst (بالألمانية) وقد يمكن أن نسميها الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية كما تعرف أحيانا باسم الفنون الزخرفية . والفصود بها على كل حال هو الفن في الأشياء المنقولة التي ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير . فبعض مؤرخي الفنون يدخلون السجاد مثلا في الفنون الفرعية والبعض الآخر يخرجونه عنها (العرب)

وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التي تضطر القوم الرحّل الذين يضربون في الصحراء إلى أن يعيشوا في عزلة وركود . فإن كان الفن الإسلامي قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب ، فقوامه المادى قد تم صوغه في أما كن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة .

ولقد أحدثت المسيحية في مصر وسورية تغيير كبير في الفن الوثنى الذى كان قائماً في تلك البلاد عند ظهورها ؛ فإن عوامل وعناصر متباينة — بعضها كان دفيناً في البلاد نفسها ، وبعضها أتى به وتطور على يد سيادة أجنبية — لم تلبث أن نهضت بهاروح جديدة وأعانتها على تكوين فن منسق جميل رائع . أما فيما وراء دجلة والفرات فقد كان الحال غير هذا ، إذ كانت بضع قرون قد انقضت منذ ثار الفرس في وجه حكامهم البارثيين (The Parthians) وقامت بينهم الأسرة الساسانية الفارسية ؛ فبدأوا عهد إحياء قومى زاهر وكان فنهـم القديم ينمو بهذا الإحياء نمواً قويا كما كان هذا الفن يومئذ يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقريّة الإيرانيّة أن تدخل عليه من العناصر اليونانية التي كانت سائدة منذ فتوح الإسكندر ومما استعارته بعدئذ من أواسط آسيا ما أكسبه تلك الفخامة والأبهة .

هاتان هما الثقافتان المتعاديّتان اللتان كانتا معاً مكرهتين عند المسلمين ، واللّتان نشأ بينهما الفن الإسلامي وترعرع .
ولقد كان الفن في العصور الوسطى قبل كل شيء وسيلة لشرح الأفكار الدينية والتعبير عنها ، حتى يمكننا بداهة أن نرد مذاهب الفن في العصور الوسطى إلى العقائد التي شكّلتها .
حقاً أنه من الواضح أن في طبيعة هذه المذاهب الفنية وأساليبها وتكوينها عناصر خاصة تجمعها على اختلافها ، وتدل على أنها ترجع جميعها إلى أصل واحد لولا أن المؤثرات الدينية قد جعلت منها وحدات متميزة . ولقد كان الفن المسيحي في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني ، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التي رسمت على نحو يفهمه الأعمى والمتعلم على السواء .

ولكن صناعة الأيقونات وصور القديسين كانت تبدو عملاً وثنياً محضاً في أعين العرب ، الذين لم تكن لديهم تقاليد فنية ما ، فنظروا إلى الفنّون في ريبة ، ووصلوها بالسحر ، شأن الجماعات الفطرية الأولى ؛ فضلاً عن أنهم في بداية حماسهم الديني كانوا يحرمون الترف ويعرضون عنه اعتقاداً منهم أنه غرور كافر ، أو أنه من حبال الشيطان ، الذي يجب ألا يكون له على مؤمن

سلطان^(١) . ومن ثم فإن أبهة الفن الفارسي — التي لم يلبث
الفرس بعدئذ أن طبعوها بقوة في الفن الإسلامي — كانت في
بداية أمرها تغضب المسلمين بقدر ما كانت تغضبهم المبادل
الوثنية المستقبحة التي كانت تمثلها .

ولقد كانت نشأة الفن الإسلامي في المساجد ؛ فيها ولد في
وضح النهار وفي رحابها نما وترعرع تحت رعاية القوم وبين
أنظارهم ، وكانت المساجد الأولى أبنية عادية أقيمت للصلاة
والوعظ وحدها ، وليس فيها نزوع إلى إتقان في العمارة . وكان
أثاثها حين وجد — إذ لم يكن لها أثاث في أول الأمر —
بسيطاً غاية البساطة . وكان كل تجديد يظهر بالمساجد عرضة
للقند اللاذع .

قليل مثلاً إن الخليفة قد راعه نبأ أول منبر أقيم في مصر ،
فأمر بتحطيمه ، لأنه يرفع الخطيب على سائر إخوانه ارتفاعاً
لا يليق^(٢) . كما أن أول محراب أعيد ليرشد الناس إلى اتجاه

(١) راجع ما جاء في كتب الحديث الشريف عن اللباس والزينة
كتحريم استعمال إناء الذهب والفضة ، وكالحث على التواضع في اللباس
والانقصار على الغليظ منه (العرب)

(٢) أدخل المنبر في أثاث المسجد الإسلامي منذ عهد النبي عليه السلام
ولكن الظاهر أنه اعتبر من علامات زعامة المسلمين . اتخذ أبو بكر وعمر
ولم يعرف الأخير في بداية الأمر هل يبيح اتخاذ في الأقاليم أو يرفضه .
ويروى أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً في مسجده بالفسطاط فكتب إليه عمر =

الكعبة قد أثار جدلاً كبيراً لأنه يشبه شهياً عظيماً الحنية apse
التي توجد في صدر الكنائس المسيحية ، والتي كان الحراب
تفسه تقليداً لها من دون ريب^(١) . ولكن سرعان ما ظهر جيل
أقل تديناً أخذ يقارن بين فقر المساجد وترف كنائس الكفار ،
ثم لم يمض زمن طويل حتى أصبح المنبر والحراب أظهر زينة في
تلك الأبنية التي تعتبر في براعة تصميمها وتنوع زخرفها من
مفاخر فن العمارة .

وعند ما انتشر الإسلام وامتد سلطانه إلى كثير من بلاد
الله اختلط العرب بغيرهم من الأجناس الأجنبية عنهم ، وأدى ذلك
إلى اتساع أفق الفن في أعين المسلمين الذين استطاعوا في حدود
الالتزامات التي فرضها عليهم الدين أن يخرجوا بفضل هذا
الاختلاط صورا جديدة للمثل الأعلى في الفن عندهم . وفضلا
عن هذا ، فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو
عنصر ثقافة دنيوية بحتة ، وأخذ هذا العنصر يسود البلاد الإسلامية
ويستقر فيها على حساب السيادة الروحية ، ثم سرت عادات دخيلة

= يعزم عليه في كسره ويقول : أما بحسبك أن تقول قائماً والمسلمون تحت
عقبك ! فكسر عمرو المنبر . راجع ما كتب عن المنابر في مادة مسجد
بدايرة المعارف الإسلامية (العرب)

(١) راجع كتاب الفن الاسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن
ج ٢ ص ٥١ — ٥٣ (العرب)

إلى نفوس الحكام المسلمين الذين لم يكونوا من الأتقياء المتحمسين لعقيدتهم . ومنذ يومئذ ضعفت المسحة الدينية في القصر ، وتسالت إلى الإسلام فنون لم تكن تتفق وقواعده كل الاتفاق ، إذ بدأ الحكام المثقفون يميلون إلى الكتب الجميلة والأقمشة الغنية بزخارفها ، وما إلى ذلك مما قد يصلح لملك من الملوك ، ولكن لا يليق بخليفة من خلفاء الرسول . ووجد من النبلاء والأشراف من قلدوا الحكام في غرامهم بالفنون ، ثم وجد من دونهم من كانوا يقلدونهم تقليداً أعمى في تقدير هذه الفنون ، وانتقلت عدوى حب الفن إلى غير هؤلاء ، وأولئك ، فظهر فن متميز يمكن أن نسميه « فن القصر » وعاد كل ذلك بالخير على الصنائع والفنانين ، ولكنه أثار حنق رجال الدين ^(١) .

ولقد كانت العزلة الأرستقراطية مستحيلة في عهد الخلفاء الأولين الذين أوجدوا المساواة الاجتماعية بين الناس ، وجعلوا منها قانوناً لا نصح مخالفته ، قائلين بأن لكل امرئ حق الذهاب عند الحاجة إلى الحاكم وبأن هذا ينبغي له ألا يدع لأحد مأخذاً عليه في نظام حياته ومنزله ونفقته . ومن ثم لم يكن القصر بمعزل عن الشعب ، ولم يكن يسود فيه طراز آخر من المعيشة إلا بعد أن نشأت طبقة أخرى من حكام مترفين ساد بينهم نوع جديد من

(١) فارن كتاب التصوير في الاسلام للدكتور زكي محمد حسن ص ١٩
(العرب)

الأخلاق وطرق المعيشة ، وشم على كل حال ما يدلنا على أن فنا، ملكيا دنيويا وجد منذ عهد الأمويين ، ذلك هو فن النقوش الحائطية البديعة التي لا تزال باقية في بيت للصيد في الصحراء شرق البحر الميت ^(١) ، وفيها رسوم آدمية دقيقة يتجلى في طرازها مزيج من التقاليد الشرقية واليونانية ، ويُظن أن هذا البناء شيد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك بين سنتي ٧١٢ ، ٧١٥ م

ولما نقل العباسيون مقر الحكم من دمشق إلى مدينة بغداد بعد أن تم بناؤها عام ٧٦٦ كان فن القصر فنا له تقاليده وأصوله الثابتة ، وقد كان انتقال العاصمة إلى بلاد الجزيرة بداية عهد جديد أيضاً في تاريخ الفن الإسلامي ، فمنذ ذلك العهد بدأ الفن الفارسي يفرض سلطانه على تطور الفنون الإسلامية

وليس من غرضنا هنا أن نتبع نمو الفن الإسلامي خطوة بخطوة ، بل نريد أن نصور في إيجاز بعض تطوراته الرئيسية ، وأن

(١) أتى موزيل Alois Musil في كتابه : Kuseir Amra

(Vienna 1907) بصور ملونة لرسوم بعض هذه النقوش

راجع عن قصير عمرا مادة Amra في دائرة المعارف الإسلامية ، والفصل الذي عقده الأستاذ كريزول Creswell في كتابه Early Muslim Architecture vol. I للحديث عن عمارة هذا البيت وما فيه من نقوش ، وراجع كذلك كتاب التصوير في الاسلام للدكتور زكي محمد حسن ص ١٩ — ٢١ وكتاب الفن الاسلامي في مصر للمؤلف نفسه ج ١ ص ٣٢٢ ر ٧٩٠ (المغرب)

معنى خاصة ببعض منتجاته المهمة لنرى كيف أثرت هذه التطورات في تقدم أوروبا المسيحية، وذلك في عصور ازدهار الفن الإسلامي والعصور التالية لها . وفوق هذا فموضوعنا هو الفنون الفرعية وهى الفنون التى كان يزاوئها الصنائع الذين كانوا يستدعون لتأثيث الأبنية بكل مايلزمها من ضرورى أو كالى يتطلبه الغرض الذى أنشئت من أجله .

وسرعان ما أصبح المسلمون بنائين مهرة فحققوا أفكاراً هندسية معينة بعبقرية حاذقة وبصيرة فنية صائبة . ولئن كان اعتراض الدين على الصور الآدمية حائلاً دون أى تقدم فى صناعة التماثيل ، فلقد برع المسلمون جداً فى الحفر على الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد .

وبالرغم من أن النقش على الجدران كان فيما يظهر معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام^(١) فإن التصوير الإسلامى الذى نعرفه الآن لا يتجاوز الصور الصغيرة التى تعرف فى اللغات الأوربية باسم miniature^(٢) يستوى فى ذلك ما كان منها مستقلاً بنفسه وما رسم توضيحاً للمخطوطات أو نحو ذلك ؛ وكلها تدل على

(١) راجع كتاب التصوير فى الإسلام للدكتور زكى محمد حسن ص ٢٠ وما بعدها (العرب)

(٢) الظاهر أن كلمة miniature يمكن التعبير عنها بلفظى رقص أو رقص ولسكنهما غريبان وربما ذاع استعمالهما فى المستقبل . =

قدرة فنية عظيمة وتفوق فى كثير فى اختيار الألوان وصناعتها ،
لولا ما يعوزها رغم ذلك من صفات خاصة نستطيع أن نتبينها
فى خير الصور التى خلفتها لنا أوروبا من العصور الوسطى وفى
ظروف مشابهة .

وإن فات المسلمين أن يطاولوا أوروبا فى الفنون الجميلة
— إذا استثنينا فن العمارة وحده — فإن نجاحهم فى الفنون
التى انطلقت فيها عبقريتهم لم يكن له مثيل فى العصور الوسطى .
ولقد كان الإسلام الوارث المباشر لكثير من الأساليب الفنية
وتقاليد الحرف القديمة التى لم تكن معروفة فى الغرب . فكم أن
علماء المسلمين قد نقلوا إلى الخلف ذخيرة كبيرة من العلوم
والدراسات القديمة فان الصنائع المسلمين قد حفظوا وهدبوا ثم
نشروا فى البلاد الأجنبية ما كان ذائعاً فى الشرق من صناعات
دقيقة مراكزها الحوانيت والمصانع ، ولم تكن هذه الصناعات

== وعلى كل حال فإن لفظ miniature فى اللغات الأوروبية مشتق من
minium أى الزنجفر (vermillion) (وهو أكسيد الرصاص بنسبة
مرتفعة من الأكسجين) وكان يستخدمه المصورون والفنانون الذين كانوا
يذهبون المخطوطات فى العصور الأولى . وأطلق اسم miniature فى البداية
على الصور الصغيرة التى كانت تزين بها المخطوطات والتى كانت تلون
بالأصباغ السائلة المزوجة بالصمغ ثم امتد استعماله إلى جميع الآثار الفنية
الدقيقة الصناعة الصغيرة الحجم من صور ونقوش ورسوم وتحف أثرية
محفورة (العرب)

قد نفذت قبل ذلك إلى أوروبا — أو — كانت على الأقل قد درست معالمها في عهد الاضطراب والظلم الذي كان فاتحة العصور الوسطى .

وأخذ المسلمون حين كانوا يجددون هذه المهارة الفنية القديمة يتميزون بميزة واضحة كل الوضوح ، حتى أنها تبدو شيئاً طبيعياً يفيض الطرف عنه ولا يعار ما يستحقه من الأهمية . فكل شيء أعد للاستعمال العادى ، أو كان معداً للحفلات وما إليها ، قد أسرف المسلمون في جعله حياً بما كانوا يخلعون عليه من زخرف تبدو موضوعاته كأنها طبيعة نامية كمثل الأشكال التى تسبغها الطبيعة نفسها على الخلوقات الحية . وأشكال هذه الرسوم والزخارف — ولو أنها أجنبية عن الغربيين — لم تكن من البعد عن التقاليد الأوروبية بحيث لا يمكن أن تتفق وإياها . ومهما تكن غريبة فإن غرابتها على كل حال غرابة جذابة تبعث على الخيال ، وكل أجزائها مرسومة بمهارة فائقة ، حتى لقد ننخدع فنزعم أن وراء تكوينها المادى حيوية كامنة يصعب علينا إدراكها . على أن هذه الخصوبة الزخرفية ليست مجرد وسيلة لملء فراغ أو تغطية أشكال ، وإنما هى أصول جوهرية لدقة الصناعة بدونها يعد الأثر الفنى ناقصاً^(١) .

(١) فى دار الآثار العربية وغيرها من المتاحف قطع أثرية عديدة تؤيد =

والواقع أن غنى الموضوعات الزخرفية وتكرارها على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقى كما يريح الأذن الغربية توافق النغمات وتنوعها . ولقد كان الصناع الشرقيون مولعين بالزخارف حتى لقد وقفوا على دراسة مسائلها جهوداً عظيمة متواصلة ، ووضعوا لها أصولاً ما يزال الصناع المحدثون يقتفون آثارها حتى اليوم . وإن أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامى كافية لأن تظهر أن صناعة الزخرفة خليقة بأن تتبوأ المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التى أنتجتها العبقرية الإسلامية .

وبالرغم من أن الأصول الدينية قد أجمعت على أن تحرم على الفنانين المسلمين تحريماً قاطعاً تصوير الأشكال الآدمية أو المخلوقات الحية فى آثارهم الفنية ، فإن الواقع يدل على أن مثل هذه الصور شائعة فى الزخارف الإسلامية شيوعاً ظاهراً بالرغم من

== قول المؤلف وتثبت أن الفنان القدير فى العالم الإسلامى كان يعمل للفن قبل كل شيء ، كما يظهر من الزخارف الدقيقة الجميلة التى نراها على التحف الأثرية فى أجزاء ليست ظاهرة لعين الرأى ولا رقيب على الصانع فى زخرفتها إلا نفسه وإخلاصه لتقاليد الفن والصناعة . ومن التحف التى تتجلى فيها هذه الظاهرة مقلمة محفوظة فى دار الآثار العربية من نحاس مكنت بالذهب والفضة ومزينة بزخارف هندسية ونباتية وبأشرطة كبيرة من الخط الكوفى وبكتابات نسخية دقيقة وهى باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ ميلادية) (المعرب) .

أنه ليس صحيحاً أن مذهباً من المذاهب الإسلامية قال بعدم
تحریمها^(١) فضلاً عن أن المشاهد أنها لم تستعمل داخل المساجد
في وقت ما . ولذا فوجودها على أثر من الآثار يشهد بأن هذا
الأثر صنع لغرض غير ديني . ولما كان تحریم الأشكال الآدمية
نظاماً دينياً قاسياً متشديداً وقواعد صارمة لا يمكن أن يرضخ لها
الجميع ، فإن ذوى المحيط العقلي الواسع والتسامح الديني العظيم
والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يقضون الطرف عن تجاوزه ؛ ولكن
على الرغم من ذلك فإن هذا التجاوز ظل يُحفظ النفوس التقية
الشديدة التعصب للدين ، فكان هذا الفن لا يفتأ يقاسى ثورة
هذه النفوس واحتجاجها وتنكرها بين آن وآخر . ولذلك ترى
بالمتاحف والمجموعات الفنية تحفاً كثيرة قد لحق بها عطب بليغ
بتأثير ضربة قوية أو تشويه مقصود ، مما ينهض دليلاً لا يقبل
الشك على أن الحساس الديني كان يطلق نائرة الغضب
والاحتجاج^(٢) .

(١) راجع كتاب التصوير في الاسلام للدكتور زكى محمد حسن
ص ١٨ — ٢٠ (المغرب)

(٢) قارن ما جاء في كتاب مناقب عمر بن عبد العزيز لابن الجوزى
(طبعة بيكر Becker بليزج ص ٤٦ و ٤٧) من أن عمر بن عبد العزيز
مر يوماً بمحام عليه صورة فأمر بها فطمست وحكّت ثم قال لو علمت من
عمل هذا لأوجعته ضرباً .

وعلى كل حال فإن في المتاحف صوراً فنية كثيرة شوهاها المتعصبون .

ومن الميزات الظاهرة في الزخرفة الإسلامية استعمال النقوش الخطية العربية . فكثيراً ما نرى آية من آيات القرآن الكريم أو بيتاً من الشعر أو عبارة من عبارات التحية أو التهنية والبركة تدور حول حافة تحفة أثرية أو تكون شريطاً زخرفياً على أثر من الآثار أو تملأ طفرة^(١) أو شكلاً هندسياً ما . ونرى بين حين وآخر أثراً من الآثار الثمينة يزينة اسم صاحبه النبيل ومعه ألقابه الفخمة ، فيهدينا ذلك إلى معرفة تاريخ هذا الأثر ومصدره ، وقد يُنص عليهما نصاً في بعض الأحيان ، وذلك حين يهر الصانع عمله النقي بتوقيعه ويُثبت مع هذا التوقيع اسم

== مثال ذلك صورة قصة الأمير حمزة المحفوظة في متحف فكتوريا وألبرت ، حيث حزت وجوه الأشخاص المرسومة فيها . وهناك مخطوط آخر في وكالة حكومة الهند بلندن موضوعه مختارات في الدين والتصوف من الشاعر الفارسي نظامي وفيه صورة واحدة تمثل مجلس شراب وسمير في الهواء الطلق ولم يستطع صاحب المخطوط أن يقطع الصورة حرصاً على ما فيها من النصوص كما خشي تشويهها حرصاً على جمال المخطوط ، فلجأ إلى مصور طلب إليه أن يرسم فوق رؤوس الأشخاص مناظر طبيعية وأشكالاً نباتية تخفي معالمها بحيث بقيت الأجسام دون رؤوس ظاهرة

انظر اللوحة ٧ من Arnold : Painting in Islam

(العرب)

(١) cartouche وهي زخرفة أو شكل هندسي يشتمل على فضاء تنقش فيه كتابة أو ترسم فيه شارة أو رمز ؛ ومن ذلك أيضاً الأشكال المستطيلة المقوسة الجانبين التي كانت تحفر فيها بالرسوم الهيروغليفية أسماء الفرعنة المصريين (العرب)

المدينة التي صنع فيها الأثر والسنة التي تم صنعه فيها .
والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم
للفن الاسلامي تعتبر حيثما وجدت دليلاً على سيادة الإسلام
وعظم تأثيره . ولأنها الخط الذي دُوّن به القرآن الكريم ،
كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره ^(١) ، وطالما
تنافس الخطاطون في تحسين حروفها الجميلة ، وأتت أجيال من

(١) نلاحظ أن الكتابات على الأبنية والتحف الأثرية من العصور التي
ازدهر فيها الفن الاسلامي تكون إما باللغة العربية أو باللغة الفارسية ، وقد
كانت العربية بطبيعة الحال أوسع انتشاراً وأعظم نفوذاً ، ولأننا نحن المسلمين
نعقد أن القرآن كلام الله عز وجل نزل به الوحي على رسوله محمد ، ظللنا
طويلاً ، لا نسمح بنشره إلا باللغة التي نزل بها ولا نسمح أن يكون في اللغات
الاسلامية الأخرى (كالفارسية والتركية) إلا تفاسير وشروح . ولهذا
السبب عينه كانت جميع الكتابات ذات الصبغة الدينية في العالم الاسلامي
كله مكتوبة باللغة العربية وكذلك أكثر الكتابات ذات الصبغة الرسمية
كالثناء على السلاطين والأمراء والكتابة على شواهد القبور والدعاء
لصاحب التحفة الأثرية المرقومة عليها الكتابة وكمضاءات الفنانين وصكوك
الهباب والمنح ؛ وهكذا نرى أن اللغة العربية قامت بين الأمم الاسلامية مدة
طويلة مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية في العصور الوسطى . على أن
اللغة الفارسية لم تلبث أن ذاع استعمالها في الجزء الشرقي من العالم الاسلامي
بعد أن أصبح الفرس يكتبونها بالحروف العربية وبعد أن تأثرت بالعربية
ونقلت عنها كثيراً من المفردات والتراكيب ، وزادت مكانة اللغة الفارسية
حتى صارت تعنى بدراستها الطبقات المتعلمة في الولايات التركية منذ القرن
السادس عشر ، كما أنها احتفظت بنوعها في بلاد الهند حتى القرن التاسع عشر .
أما الكتابات التركية على الأبنية والتحف الأثرية الاسلامية فأنها ترجع
غالباً إلى العصور المتأخرة (المغرب)

الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجليل كنزاً لا يقدر بثمن ، بل أصبح أقل أثر من كتابة خطاط مشهور تحفة فنية يتسابق الهواة إلى حيازتها واقتنائها

ولقد ألف الصناع الأوروبيون شكل الخط العربي بالتدريج مع انهم لم يستطيعوا أن يقرأوه . ومن الأدلة القديمة على معرفتهم شكله وجهلهم قراءته قطعة من العملة كان قد سكها أوفّا Mercia (٧٥٧—٧٩٦) وهي الآن محفوظة بالمتحف



البريطاني (شكل ١) .

وهذه القطعة شبيهة بالدينار الإسلامي ، ولكن فيها

الكلمتين « الملك أوفّا » (شكل ١) عملة من الذهب ضربت لأوفّا ملك مرسية (٧٥٧ — ٩٦) مكتوبتين باللغة اللاتينية وهي تقليد دقيق لدينار عربي

Offa Rex وحولها كتابة عربية منقولة نقلاً دقيقاً حتى لئرى ظاهراً فيها تاريخ القطعة الأصلية (١٥٧ هـ) وعبارة دينية إسلامية . ولم يأت بعد هذه العملة نظير لها على مثالها ؛ ولكنها في الوقت نفسه توقفتنا على مدى انتشار العملة الثابتة السليمة التي أخرجتها دور السكة الإسلامية . وفي المتحف المذكور مثل آخر لاتصال الغرب بصناعة الشرق يظهر في صليب إيرلندي مطلى بالبرنز البراق يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي ، (٢)

وكتب في وسطه على الزجاج بالخط الكوفي عبارة عربية هي
« باسم الله » والمهم أنه في كل حالة من هاتين الحالتين السابقتين
لا يمكن أن يكون الصنّاع قد أدركوا معنى العبارة التي نقلوها
لأنه لا يحتمل أن توضع مثل هذه الكتابة الإسلامية البحتة على
عملة ملك مسيحي أو تنقش على شارة مقدسة لو أن الصنّاع كانوا
يعرفون معناها ويعرفون ما تدل عليه^(١).

ومنذ ذلك الوقت أخذ نقل الحروف العربية والزخارف
الإسلامية يزداد انتشاراً في صناعات أوروبا المسيحية ولكن كان
تصوير الحروف رديئاً في الغالب حتى أصبحت خطوطاً لا تقرأ
وجذبت كثيرين من الغربيين إلى البلاد الإسلامية دوافع
شتى منها الرغبة الدينية الصادقة في زيارة البقاع المقدسة ومنها
الظلم إلى العلم الذي ورثه المسلمون دون غيرهم ، ومنها الأعمال

(١) أشارت السيدة ديفونشير Mme. R. L. Devonshire في كتابها *Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe* (من ١٣) إلى الجهل الذي غلب طويلاً على أوروبا في الأمور التي تتعلق بالشرق حتى كانت بعض المتحف الأثرية تمر من يد هاو من الهواة المهتمين بالجمع إلى يد هاو آخر دون أن يفتن أحد إلى الكتابات العربية التي كانت تزيناها . ومن ذلك أننا نرى في الجزء الأول من مؤلفات لونجبريه Longperier (١٨١٦ — ١٨٨٢) الذي نشره شلومبرجييه Schlumberger سنة ١٨٨٣ قصة كتابة عربية ظنها بعض العلماء من الرهبان البناكين Bénédictins في سنة ١٧٥٥ نوعاً غريباً من الكتابة القوطية فيه عبارة لاتينية غير مفهومة (العرب)

التجارية وغيرها من المصالح الكثيرة . وعاد هؤلاء الغربيون من الأقطار الإسلامية يحملون معهم من بدائع الصناعة الإسلامية ما يؤيد الذي كان يقصه القوم ويتحدثون به عن مهارة العرب وأبهرتهم

وقد كان الأسطربلاب من أهم ما حصل عليه العلماء المتجولون الذين كانوا ينقبون في مراكز العلم الإسلامية عن العلوم والمعارف التي لم يكن لها في بلادهم مثل . والأسطربلاب آلة فلكية اخترعها الإغريق القدماء وأدخل عليها بطليموس الجغرافي السكندري بعض التحسين . وكان للمسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال . وقد عرف الأوروبيون الأسطربلاب في القرن العاشر . وأظهر ما استخدم الشرقيون فيه الأسطربلاب تحديد أوقات للصلاة وتعيين موقع مكة ولكنهم استعملوه أيضاً في أغراض أخرى كالتي جاء وصفها في الحكاية التي رواها الخياط « إذ يؤخر الخلاق المتحذلق ضحيته الحائقة المتألمة حتى يتحقق بطريق الأسطربلاب من اللحظة الملائمة للحلاقة ^(١) » وعلى كل

(١) هي حكاية مزين بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة ، وفيها قصة الشاب الذي أراد استدعاء مزين ليحلق له رأسه فطلب إلى الغلام أن يختار واحداً يكون عاقلاً قليل الفضول لا يصدع رأسه بكثرة كلامه ومضى الغلام قائماً بجلاق دخل وسلم وقال أذهب الله غمك وهمك والبؤس والأحزان عنك فقال له الشاب تعجل الله منك فقال أبصر ياسيدي فقد جاءتك الغافية ، أتريد =

حال فقد اتصل الأسطرلاب بعلم التنجيم وأصاب من ذلك شهرة سيئة كما ساء ذكر من حذقوا استعماله في القرون الوسطى حين ذاع الاعتقاد أن علمى الفلك والتنجيم شئ واحد . فالعالم الكبير جيربرت دوفرن Gerbert of Auvergne الذى عاش في القرن العاشر واعتلى كرسى الباباوية سنة ٩٩٩ وسُمى سلفستر الثانى ذاع عنه نظراً لعلمه بالفلك أنه كان في أثناء إقامته بقرطبة^(١) على اتصال بالشيطان . وعند ما ذكر ولیم أوف

== تقصير شعرك أو إخراج دم ؟ فانه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى أيضا أنه قال من احتجم يوم الجمعة فانه يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض ، فتضايق الشاب وطلب إلى المزين أن يسرع بالبدة في حلق رأسه ، فمد الحلاق يده وأخرج مندبلا وفتحه وإذا فيه أسطرلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس ونظر مليا ثم قال للشاب أعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ٧٦٣ من الهجرة النبوية وطلعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه يدل على أن حلق الشعر جيد جدا ودل عندى على أنك تريد الاقبال على شخص وهو مسعود لكن بعده كلام يقيم وشئ لا أذكره لك ... الخ
(العرب)

(١) ولد جيربرت هذا في أوريلاك Aurillac من أعمال مقاطعة أوفرن بفرنسا سنة ٩٣٠ ونشأ فيها بدير سان جيرو St.-Gerault ثم رحل إلى أسبانيا ليدرس على المسلمين فيها ، وتعلم من الهندسة والفلك والميكانيكا ما جعل أهل عصره في أوروبا المسيحية يتهمون به بالسحر فقالوا إنه صنع رأسا من النحاس كانت تجيب على الأسئلة الصعبة ، وينسب إليه أنه أدخل في فرنسا الأرقام العربية (الهندية) والساعة الدقاكة ، وعلى كل حال فقد =

مالسبرى^(١) William of Malmesbury كيف أن جيربرت
الذى وصفه بأنه « فاق بطليموس في استعمال الأسطرلاب » —
أحيا في بلاد الغال العلوم الرياضية المباحة بعد أن استولى عليها
الركود زمنًا طويلا ، أشار أيضا إشارة غير طيبة إلى مهارة جيربرت
في مناجاة الأرواح

ومن الخلفات القديمة النفيسة التي يرجع عهدها إلى القرن
العاشر أسطرلاب لخط عرض مدينة روما وهو محفوظ الآن في
فلورنسه ويظن بعض العلماء أنه كان من ممتلكات البابا
سلفستر^(٢)

على أن أقدم أسطرلاب مؤرخ محفوظ الآن في أكسفورد
وقد صنعه في سنة ٩٨٤ أستاذان هما أحمد ومحمود ابنا إبراهيم

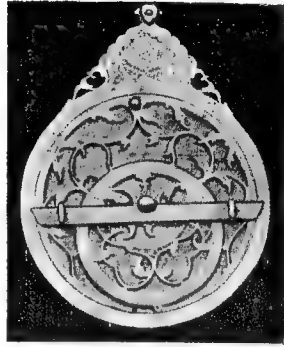
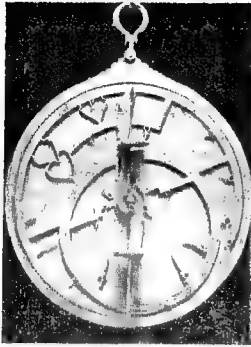
== انخرط جيربرت في سلك الرهبان المباركين Bénédictins واتصل
بأوتو الثاني إمبراطور ألمانيا الذي عهد إليه بتربية ابنه (أوتو الثالث) ونجح
جيربرت سنة ٩٩٧ في الحصول على منصب رئيس أساقفة رافنا Ravenne
وانتخب لسكرسى البابوية سنة ٩٩٩ وكان أول فرنسى اعتلاه . وأما
وفاته فكانت في ١٠٠٣ (العرب)

(١) كان من الرهبان المباركين Bénédictins وولد بانجلترا سنة
١٠٦٦ ويعتبر بعد Bede أقدم المؤرخين الانجليز الذين يوثق بهم
وقد توفي نحو سنة ١١٤٢ تاركا مؤلفا عن تاريخ انجلترا في جزئين كبيرين
(العرب)

(٢) انظر Eduardo Saavedra, "Note sur un astrolabe
Atti del iv. Congresso Internazionale degli in arabe
Orientalisti, 1878. Firenze 1880

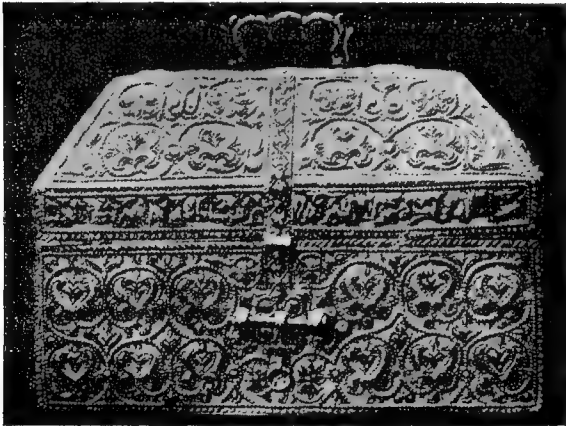
صانع الأسطرلاب في مدينة أصفهان . وفي المتحف البريطاني أمثلة لهذه الآلة بينها واحدة صنعت في إنجلترا سنة ١٣٦٠ . كما أن بمكتبة كلية مرتون Merton آلة يقال إنها كانت لشوسر Chaucer الذي كتب لابنه الصغير بحثاً في الأسطرلاب . وكانت قيمة الأسطرلاب للملاحين لا تقدر ، فقد دام استعماله في شؤون الملاحة إلى القرن السابع عشر حين حلت محله مخترعات حديثة . والأسطرلاب الدقيق الصنع قطعة فنية جميلة مصنوعة ومحفورة بعناية ومهارة تثيران الإعجاب وهي تحافظ على شكلها قروناً دون تغيير ذي بال ، وهناك أسطرلاب صنع في طليطلة على يد إبراهيم بن سعيد سنة ١٠٦٦ — ١٠٦٧ ، وهو مبين هنا في (شكل ٢) ويمكن مقارنته بأسطرلاب آخر في (شكل ٣) يشبهه في الشكل ولكن تكسوه زخرفة أنيقة ، وهو من عمل الصانع الفارسي المشهور عبد الحميد في سنة ١٧١٥

ومما وصل إلينا من الأمثلة العديدة للصناعات المعدنية في صدر الإسلام علبة موجودة الآن بكتدرائية جيرونا Gerona مصنوعة من الخشب ومغطاة بطبقة فضية عليها زخارف غنية من فروع نباتية بارزة بالدق Repoussé . وعلى هذه العلبة نقوش خطية تثبت أنها من عمل صانعين هما بنار وطريف صنعها لأحد رجال الحاشية في بلاط الحكم الثاني (٩٦١ — ٩٧٦) لنقدعها



(شكل ٢) — اسطرلاب . فارسي .
 مؤرخ ١٠٦٦ / ٦٧ . بالميرزيو
 اركيولوجيكو بمديريه

(شكل ٣) — اسطرلاب . فارسي .
 مؤرخ ١٧١٥ . بمتحف فيكتوريا والبرت



(شكل ٤) — صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة . قرطبة في القرن العاشر .
 بكاتدرائية جيرونا . تصوير أركسيف ماس

إلى ولى العهد هشام الذى عقب والده فى خلافة قرطبة . وهذه
العلبة إحدى القطع الفضية النادرة التى بقيت إلى أيامنا هذه . وعلى
الرغم من أن الدين كان لا يحبذ استخدام المعادن النفيسة فى
الحياة الدنيا بل يحتفظ بها للمنعين فى الجنة ، فإن صحنون الفضة
لم تكن محرمة فى قصور الخلفاء

ويعصف المؤرخون المصريون فى تفصيل كنوز الذهب
والفضة التى جمعها الخلفاء الفاطميون فى القاهرة ثم راحت برمتها
نهب فتنه محلية قامت بها جموع الجند المرتزقة من الأتراك سنة
١٠٦٧ . وكذلك أثبت المقرئى قائمة فيها تفصيل التحف الثمينة
التي كانت فى القصور منذ إنشائها معتمداً على محفوظات رسمية
قديمة كانت لا تزال باقية إلى عصره ^(١) وتعييننا هذه القائمة على
أن نتصور بعض الكليات التى كان يتفنن فى صناعتها صاغة
القصور . وتعتبر هذه القائمة وثيقة مستفيضة تشمل على وصف فنى
دقيق لطائفة عظيمة من التحف كالحاير الذهبية والفضية وقطع

(١) راجع خطط المقرئى ج ١ صفحة ٤١٤ وما بعدها . وقد نقل
الأستاذ المستشرق بول كاله Paul Kahle إلى الألمانية حديث المقرئى
عن كنوز الفاطميين ونشره وعلق عليه فى مجلة الجمعية المرقية الألمانية
(جزء ١٤ سنة ١٩٣٥) Zeitschrift der Deutschen

Morgenländischen Gesellschaft Band XIVe

(العرب)

الشرطنج ومقايض المظلات ، والأواني لزهور النرجس والبنفسج ،
والطيور الذهبية والأشجار التي صيغت من الأحجار الكريمة
الخالصة . وهذا كله بكمية كبيرة جدا حتى أن المتشكك لو أسقط
بضع مئين من هذه الآلاف العديدة التي يظن أن الباحثين المتحمسين
قد أسرفوا في تقدير عددها لظل بالرغم من ذلك مأخوذاً مهووناً .
وإلى هذا فقد عاصر الفاطميين وعرف ثروتهم الذائبة الصيت
رحالة فارسي مشهور هو ناصري خسرو^(١) الذي طاف بقاعات
القصر في سنة ١٠٤٧ بتوصية من أحد رجال البلاط . ويقول
الرحالة في وصف ما شاهد إنه اخترق إحدى عشرة غرفة متتابعة
في صف واحد كل منها تفوق الأخرى في الروعة والأبهة ، وذلك
كله قبل أن يلج الغرفة الثانية عشرة التي تحتوى على العرش ،
وهو تحفة من الذهب غاية في العظمة وإبداع الصنع ، وعليها
زخارف تمثل مناظر صيد بينها كتابات بديعة ، وكان العرش قائماً

(١) هو رحالة وشاعر فارسي ولد في مقاطعة خراسان ببلاد الفرس
سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٣ ميلادية) والتحق في شبابه بوظيفة في الديوان
بمدينة مرو ثم تركها وحج إلى مكة وأخذ يطوف بلاد العالم الاسلامي في
منتصف القرن الحادي عشر الميلادي وأعجب بما وجدته في مصر من رخاء
عظيم وأسواق عامرة وتحف فنية نادرة وهندوء شامل . وظن ناصري
خسرو أن الفضل في ذلك راجع إلى المذهب الاسماعيلي الذي كان مذهب
الدولة الفاطمية فاعتنقه واعتقد أنه كفيلاً باتخاذ العالم الاسلامي من الانحلال
الذي كان قد بدأ يدب فيه . ورجع ناصري خسرو إلى إيران وتوفي
سنة ٤٥٣ هـ (١٠٦١ ميلادية) (العرب)

على ثلاث درجات من الفضة ، ويحيط به جلق ذهبي يفوق جماله كل وصف (١)

على أن صناعة الذهب والفضة الإسلامية القديمة قد اختفت. فأصبحت دراسة الصناعات المعدنية الإسلامية قائمة على ما وصل إلينا من الأثاث والأدوات البرنزية والنحاسية التي كان يستخدمها أغنياء المسلمين . وهذا العقاب البرنزي (شكل ٥) : القائم في مقبرة مدينة بيزا Pisa مثال مكبر لنوع يتمثل غالباً في شكل طيور صغيرة أو حيوانات كانت في أكثر الأحيان قطعاً من فوارات مائية أو من آنية الماء السهلة الحل . وهذا هو النوع الذي أخذت عنه آنية المياه الأوربية التي كانت تسمى في العصور الوسطى أكوامانيل Aquamaniles (٢) وعرفت بأشكالها العجيبة . أما هذا العقاب الجذاب الغريب الخلقة — الذي يبدو عليه ما يبدو على الحيوانات المدللة من خيلاء وثقة بالنفس — فجسمه مغطى بموضوعات زخرفية محفورة عليه ، وعنقه وجناحه

(١) انظر Sefer Nameh : Relation du Voyage de

Nassiri-Khossrau وهي رحلة ناصري خسرو ترجها إلى الفرنسية ونشرها شارل شيفير في باريس سنة ١٨٨١

(٢) من اللاتينية aqua (ماء) و manus (يد) وكان القسس يستخدمون هذه الآنية في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعدم وكانت في العادة أباريق من النحاس الأصفر على شكل نارس أو حيوان أو طائر (المعرب)

مغطاة بريش على شكل قشور السمك . ويبدو ظهره للرأى كأنه مكسو بثوب قد حبك عليه حبكا حسناً تزينه أشكال مستديرة ، وفي طرفه كتابة بالخط الكوفى لها بقية فى شريط من الكتابة يدور حول صدر العقاب . ونرى فوق وركى الحيوان مساحات محجوزة ، ولكل منها طرف مدبب ومحفور عليها صور سباع وصقور محوطة بخطوط لولبية الشكل . أما الكتابة فعبارات مدح وإطراء لصاحب التحفة ، وليس فيها شىء ينم عن أصلها وتاريخها ، ولكن أكبر الظن أن هذا العقاب البرنزى البديع أثر مصدره قصر من القصور الفاطمية فى القرن الحادى عشر^(١)

وإلى جانب الموضوعات الزخرفية المحفورة أو المرسومة بشكل بارز ، كان الصناع الماسمون يزاولون طرقاً أخرى لتزيين المعادن فقد برعوا فى تكفيت^(٢) (تطعيم) البرنز والنحاس

(١) كانت القاهرة فى القرن الحادى عشر عامرة بالقصور والخانات والحمامات كما يظهر من وصف الرحالة ناصرى خسرو الذى زارها — كما ذكرنا — بين عامى ١٠٤٧ — ١٠٤٩ (المغرب)

(٢) ترجمة اصطلاحية لكلمة *inlaying* . والتكفيت طريقة فى الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح خشب أو معدن ثم ملء الشقوق المؤلفه لهذه الرسوم بقطع أخرى من الخشب الملون أو العاج أو المعدن والعادة أن المادة المركبة أغلى قيمة من المادة الأصلية فنرى مثلاً الحجر مكفتاً بالخام والخشب مكفتاً بالعاج . والكلمة الفرنسية للتكفيت *incrustation* والألمانية *eingelegte Arbeit* أو *Einlage* والإيطالية *intarsiatura*

(المغرب)



(شكل ٥) — عقاب من البرنز بالكلمبو سانتو
من مصر الفاطمي في القرن الحادي عشر

بالذهب والفضة لخلق رسوم عليها موضوعات زخرفية مختلفة ، وقد كانت هناك طرق عدة للقيام بهذه العملية تعرف عادة باسم الصناعة الدمشقية damascening ^(١) وترجع هذه التسمية إلى أن الأوربيين كانوا ينسبون تلك الصناعة إلى دمشق . والواقع أنها كانت معروفة في هذه المدينة مع أنها لم تنشأ فيها . وفي أقدم الأنواع وأدقها صنعاً كانت الرسوم تُحفر على ظاهر المعدن وتُملأ الشقوق المؤلفة لها بالذهب أو بالفضة أو بهما معاً في بعض الأحيان . وكثيراً ما كانت تلك الرسوم تزداد جمالا بشقوق أخرى تملؤها مادة لزجة خاصة ، بل كان هذا في بعض الأحيان كل ما في التحفة من زخرفة وحلية

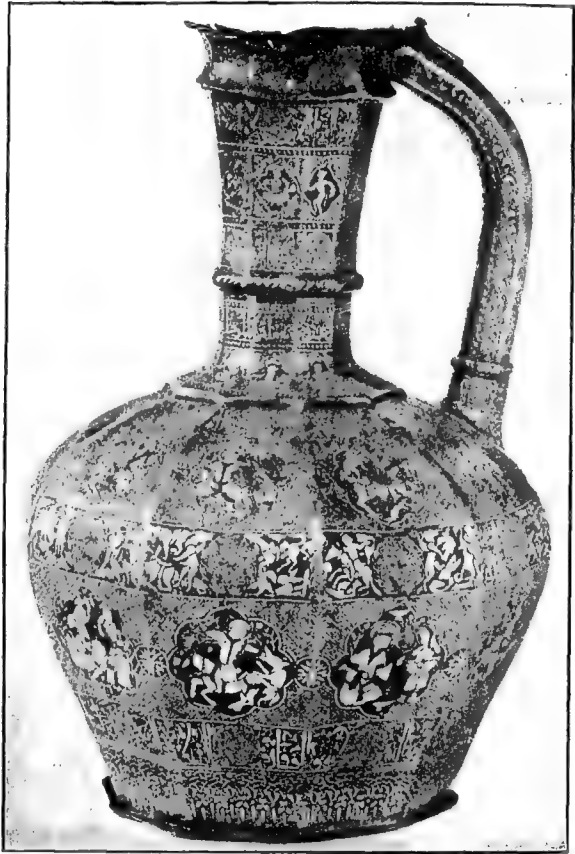
وقد بلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين غايته من الإتقان في منتصف القرن الثاني عشر وظل محافظاً على هذه المنزلة زهاء قرنين من الزمان . ومن التحف التي تمثلت فيها هذه الصناعة أصدق تمثيل تحفة تعتبر من أجل ما وصل إلينا . وهي إبريق من النحاس محفوظ الآن في المتحف البريطاني (شكل ٦) ومغطى كله بأشكال مكفّنة بالفضة . وجسم الإبريق وعنقه مضلعان لهما عشرة أوجه وفيهما مناطق أفقية عديدة ومساحات محجوزة مختلفة

(١) الواقع أن الصناعة الدمشقية تطلق على تكفيت الحديد والصلب

الأشكال وسطحه مزدحم كله بالزخارف الآدمية والهندسية والنباتية والكتابية ، وعلى مقربة من القاعدة يرى الناظر إلى الإناء ذيلًا به رسوم عُقد كثيرة تنتهي بأقراط على شكل أزرار ، وبهذا الذيل تكل زخرفة الإناء . وعلى سطح الأجزاء الدقيقة التي كفتت بالفضة رسمت الصور بدقة بالغة فظهرت عليها تفاصيل عدة من تقاطيع وجه إلى شكل كف إلى طيات أردية منقوشة كلها بعناية فائقة . وحول عنق الإبريق ترى كتابة تدل على أنه صنع في الموصل سنة ١٢٣٢ على يد شجاع بن هنفر^(١)

ويمثل هذا الإبريق مدرسة يظن أنها كانت قائمة بالموصل وهي مدينة متصلة أشد الاتصال بمناجم قديمة كانت غنية بالنحاس وكانت هذه المدينة غاصة بالصناع الذين اشتهروا بمنتجاتهم الفنية على اختلاف أنواعها ولا سيما الأواني النحاسية التي تختص بالمائدة كما نص على ذلك صراحة كاتب من كتاب القرن الثالث عشر ذكره واقتبس كلامه الأستاذ Reinaud . إلا أننا نجد مثل هذه الصناعة وهذه الموضوعات الزخرفية على

(١) كذا ذكر الاسم M. Reinaud الذي قرأ الكتابة لأول مرة في سنة ١٨٢٨ ولكن الأستاذ مكس فان برشم Max Van Berchem (راجع Notes d'archéologie arabe في المجلة الآسيوية Journal Asiatique, XI^e Série, Paris 1904 قرأ اللقب « منع » بدلا من هنفر (العرب)



(شكل ٦) — أبريق من النحاس المكفت بالفضة . الموصل . مؤرخ سنة ١٢٣٢
بالتحف البريطاني

تحف أقدم عهداً وموطنها شمالى مدينة الموصل أو شرقها مما يدل على أن مدرسة الموصل الفنية كان لها بآيران وأرمينية اتصال لما يعرف العلماء مداه . ولما كانت أساليب الصناعة الفنية وبعض عناصر الزخرفة فى القطع المتأخرة العهد راجعة إلى التقاليد الفنية الهلنستية فى القرن الثانى للميلاد ، لا يبعد أن يكون أصل التطور الإسلامى فى هذه الصناعة فنا محايا كان معروفاً فى تلك الأقاليم منذ أزمنة قديمة

وقد انتقل أثر هذه المدرسة سريعاً إلى مصر عن طريق سورية وساعد على ذلك غزو المغول الذى خرب مدن الجزيرة وشنت رجال الفن فيها . وفى سنة ١٢٥٨ سقطت بغداد فى يد هولاكو حفيد جنكيز خان وقتل الخليفة المستعصم فقضى بذلك على الدولة العباسية

وبالمتحف البريطانى مقلمة (شكل ٧) مصنوعة من النحاس المكثف بالذهب والفضة وعليها اسم الصانع محمود بن صنفقر البغدادى ؛ ولكن ليس من المحتمل أن تكون هذه التحفة قد صنعت فى بغداد لأنها مؤرخة من سنة ١٢٨١ والمعروف أن سكان بغداد فى هذا التاريخ لم يكونوا إلا قوماً ريفيين سكنوا بين أنقاض المدينة القديمة . وهذه المقلمة تحفة فنية جميلة للغاية قد لا تقل عن الإبريق السابق الذكر فى إبداع الزخرفة والصناعة ، والزخرفة

الرئيسية التي ترى على غطاء هذه المقلمة هي الأبراج الاثني عشر مرسومة في ثلاث جامات^(١) كل جامة منها تحتوى على أربعة أبراج وفي داخل الغطاء زخرفة مؤلفة من صف من الدوائر فيها بعض مصطلحات فلكية — فالدائرة الوسطى تمثل شمساً على شكل وجه آدمى وتنبعث منها الأشعة في كل ناحية وفي الدوائر التي تحف بها نرى أشكالاً تمثل القمر وعطارد ممسكا بقلم وقرطاس ، والزهرة تحمل عوداً ، ثم المريخ قابضاً على سيف ورأس مقطوعة ثم المشتري جالساً جلسة قاض ثم زحل ويده صولجان وعصا . وكل هذه الرسوم على أرضية غنية بالزخرفة ويحيط بها أشرطة (كنارات) من رسوم متداخلة وهذه المقلمة مثال بديع لكثير من قطع تشبهها كانت فيها قديماً عيون لوضع المداد والرمل والغراء وتجاويف (نقر) مستطيلة لوضع أقلام البوص مرتبة كما هو موضح في الشكل رقم ٩

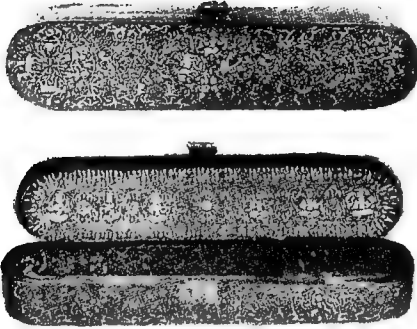


(شكل ٩)

ولما انتقل فن تكفيت المعادن إلى الجنوب تغيرت زخارفه وحدثت فيه تطورات جديدة أصبحت من منظر مقلمة من الداخل

(١) جامة ترجمة اصطلاحية المقصود هنا بالكلمة الانجليزية medallion وهي تطلق في الزخرفة على الرسم أو على مجموعة الرسوم التي تكون وحدات يضاوية الشكل أو مستديرة أو ذات بشكل هندسي آخر (العرب)

اللوحة رقم « ٤ »



(شكل ٧) — مقلمة من النحاس مكفنة بالفضة والذهب .
مدرسة الموصل . مؤرخة سنة ١٢٨١ . بالمتحف البريطاني .



(شكل ٨) — صينية من النحاس المكفنة بالفضة من صناعة
البندقية في القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت

مميزات مدرسة أخرى كان مركزها القاهرة في القرن الرابع عشر
فالجامات التي كانت تتكرر في الأشرطة الزخرفية أصبحت لها
حافات (كنارات) من الرسوم النباتية الدقيقة، وبعد أن كانت
الكتابات شيئاً ثانوياً أصبحت أهم الزخارف في هذه المدرسة .
وفي الشكل رقم ١٠ جامة ذات حافة من الرسوم النباتية وهي
مأخوذة من زخارف طست كبير صنع للناصر محمد بن قلاوون .
السلطان الذي حكم مصر ثلاث فترات طويلة بين سنتي
١٢٩٣ و ١٣٤١



وهذان المثالان كافيان
لإعطاء فكرة عن التحف الفنية
الجميلة التي وصلت إلينا وهي
كثيرة وأغلبها محفوظ بحال
جيدة . ومن بين هذه القطع

نرى أباريق وأحواضاً وبعض
طست نحاسي مكنت بالفضة . مصر .
أوعية أخرى متناسقة الشكل في القرن العاشر . بالمتحف البريطاني
كانت قديماً — كما يستدل على ذلك من الأسماء والألقاب .
المنقوشة عليها — تزين موائد السلاطين وكبار النبلاء . كما أن
هناك كميات وافرة جداً من أشياء مثل علب الجواهر والمقلمات .
والمسارج (الشمعدانات) والمباخر وآنية الزهور

وقد كان الولع عظيماً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر بهذه التحف الفنية المكشوفة ، وكان النبلاء الأغنياء يحرصون على الحصول عليها وكانوا كثيراً ما يوصون بعملها خصيصاً لهم . وفي المتحف البريطاني ومتحف فكتوريا وألبرت نماذج عديدة من هذه التحف لها علاقة بأشخاص معروفين في التاريخ وبعضها غاية في الإبداع لا تباريه أى تحف أخرى

وبدأت صناعة التكفيت في الاضمحلال منذ آخر القرن الرابع عشر ؛ فإن غارة المغول على سورية ونهب تيمور مدينة دمشق في سنة ١٤٠١ جلبا الخراب على المراكز الصناعية الكبيرة ، كما أن فتح العثمانيين مصر في سنة ١٥١٧ فرق الصناع للقليلين الباقين في القاهرة . ولكن بينما كانت تلك الصناعة تضمحل وتضعف في مهدها الأول كانت الأنظار تزداد التفاتاً إليها في أوروبا حيث كان مقدراً لها أن تنعم ببعث جليل

ففي القرن الخامس عشر ازدهرت التجارة الشرقية التي بدأتها المدن الإيطالية إبان الحروب الصليبية ازدهاراً كبيراً . وأصبحت منتجات الشرق معروفة لدى الأمراء الإيطاليين المتعديدين الذين كانوا يعيشون الأبهة والفخامة ، وكان عمال هؤلاء الأمراء يتخذون هذه المنتجات نماذج لهم يقلدونها عاملين على إنتاج ما يبرزها في الاتقان . ففي البندقية أثرت صناعة المعادن

الشرقية تأثيراً عميقاً على الصناع الإيطاليين حتى نشأت مدرسة
بندقية شرقية وفق فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات
الزخرفية الإسلامية ، وبين النوق الإيطالية في عصر النهضة ،
ونجد مثلاً من هذا التطور في الشكل رقم ٨ حيث نرى طبقاً
(صينية) من النحاس يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الخامس
عشر ، وفيه تكفيت بالفضة على شكل خطوط متعرجة متقاطعة
تذكرنا بالزخارف القاهرية في العصور الإسلامية الأولى ، وفي وسطه
زخرفة رئيسية تتألف من مجنّ عليه زخرفة بالميناء تمثل شارة
(رنك) أسرة Occhi di Cani (أو كي دكاني) وهي أسرة نبيلة
من فيرونا ^(١) Verona

وهناك تحف أخرى صنعت تقليداً لتحف فارسية كان
يقوم بعملها في ذلك الوقت صناع فارسيون مقيمون في مدينة
البندقية نفسها ^(٢)

(١) مدينة إيطالية قديمة على نهر الأديج تقع على بعد اثنين وستين ميلا
غربى البندقية وفيها آثار شائعة وبعض أطلال ترجع إلى العصر الرومانى
(العرب)

(٢) ذكرت مدام ديفونشير في رسالتها عن « بعض التأثيرات
الإسلامية في فنون أوروبا » أنه ثبت أن جاليات شرقية هاذئة وصغيرة كانت
تعيش في مدن إيطالية عديدة مثل البندقية وفرارى Ferrare وبيزا Pise
كما أن قلعة لوسيرا الذى اتخذ فيها فريديريك الثانى إبان القرن الثالث عشر
مسلحة (حامية) من الجنود العرب كان فيها عدد كبير من الصناع الشرقيين =
(٣ — ج ٢ الاسلام)

وفي أثناء القرنين الثالث عشر والرابع عشر اتخذت صناعة المعادن لنفسها في بلاد الفرس طريقاً يشبه الطريق الذي سارت فيه مدرسة الموصل ، وهي التي كانت متصلة بالمدرسة الفارسية أوثق اتصال . ولكن هذا التقدم في المدرسة الفارسية كانت تميزه أناقة وتهذيب في أشكال الأواني كما كانت تميزه بعض تعديلات في الزخرفة

وفي بداية النهضة الوطنية الثانية للفرس الفارسي « تلك النهضة التي يرجع تاريخها إلى قيام الأسرة الصفوية في السنوات الأولى من القرن السادس عشر ، تطورت تلك التعديلات حتى أصبحت طرازاً جديداً كان فيه التكهيفات في أغلب الأحيان محصوراً في زخارف من خطوط أو في كتابات على أرضية ذات موضوعات زخرفية مكونة من فروع نباتية دقيقة . وترى مثلاً من هذا الطراز في الشكل رقم ١١ وهو يمثل غطاء طاس عليه توقيع (محمود الكردي) وهو صانع فارسي

== وكذلك وجدت آثار جاليات إسلامية في جنوبي فرنسا كما يتجلى من شواهد القبور المكتوبة بالخط الكوفي والتي وجدت على مقربة من مرسيليا ويظهر أيضاً أن صناعات مسلمين وصلوا إلى البلاد الأوربية الشمالية كالسويد والنرويج وهولندا والدانمرك ولا ريب في أن هناك أوجه شبه كثيرة بين زخارف الفنون الإسلامية وزخارف الفنون الشمالية وقد فطن إلى ذلك أخيراً علماء المدرسة الألمانية من مؤرخي الفنون الإسلامية فبدأوا في دراسته والكتابة فيه (المغرب)

مشهور اشتغل في البندقية أيضاً في السنين الأولى من القرن السادس عشر . والتكفيت بالذهب والفضة — كما استعمله الصنّاع المسلمون في القرون الوسطى — كان إلى حد ما مقابلاً لصناعة المعادن المزخرفة بالمينا^(١) ؛ وهي الصناعة التي عرفها الصنّاع الأوروبيون المعاصرون الذين كانوا يستطيعون بطريقة الحفر^(٢) champlévé process عمل زخارف من عجينات زجاجية ملونة يزخرفون بها التحف التي كان المسلمون عادة يزينونها بتكفيتها بالمعادن النفيسة متبعين في ذلك طريقة الحفر نفسها . ولا شك في أن زخرفة المعادن بالمينا كانت معروفة في الشرق ولكن الأمثلة الإسلامية البهتة نادرة الوجود . وقد ذكر

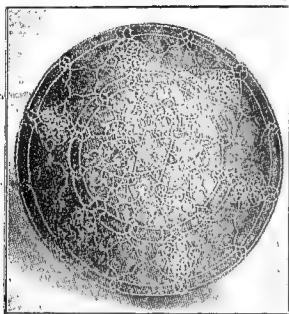
(١) المينا (بالانجليزية enamel وبالفرنسية émail وبالألمانية Schmelz) مادة كالزجاج نصف شفافة تذاب وتستخدم في زخرفة المعادن المختلفة كالذهب والفضة والنحاس . ويمكن إعطاؤها ألواناً مختلفة بأن يضاف إليها بعض الأكاسيد فنستطيع مثلاً أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا البيضاء وبأكسيد الكوبلت على المينا الزرقاء وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء . ويطلق اسم « المينا » أيضاً على المادة الزجاجية التي يطلى بها الخزف والزجاج وتجمد في نار الفرن فتكسب الخزف صقلاً ولعناً . وعلى كل حال فإن صناعة تركيب المينا صناعة قديمة واسعة النطاق وكثيرة الأنواع ولا محل هنا لمرح أقسامها المختلفة (العرب)

(٢) في هذه الطريقة توضع المينا في تجاويف حفرتها خصيصاً على صحيفة من المعدن ثم توضع التحفة في النار فتثبت المينا وهذه الطريقة خلفت في القرن الثالث عشر طريقة تركيب المينا ذات الفصوص émail cloisonné لأنها تحتاج إلى تعب ومهارة أقل من اللتين تحتاج إليهما هذه الطريقة الأخيرة (العرب)

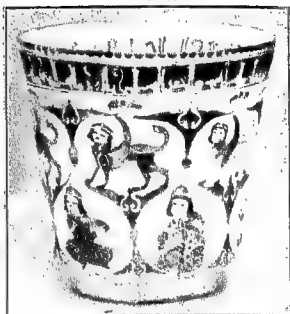
المقریزی فی القائمة التي كتبها عن الكنوز الفاطمية لوحات ذهبية مزخرفة بالملینا المتعددة الألوان . وقد وجد فی أطلال القسطنطينية قرص من المعدن عليه زخرفة نباتية وكتابة بالملینا المحوطة بمحاجز رقيقة cloisonné . ويرى هذا القرص محفوظاً الآن بدار الآثار العربية بالقاهرة^(١) والظاهر أنه يرجع إلى العصر الفاطمي . إلا أن أهم هذه النماذج المعروفة من صناعة المعادن الإسلامية المزخرفة بالملینا طاس من النحاس الأحمر محفوظ الآن فی متحف فرديناند بمدينة إنزبروك Innsbruck . وفي هذا الطاس زخرفة محفورة فی وسطها جامة medallion مرسوم فيها صورة تمثل صعود الإسكندر وحولها جامات أخرى فيها حيوانات خرافية على أرضية من أشجار نخيل وأشكال قائمة بذواتها ، ومع أن هذا الطاس يزنطی الطراز فإن عليه كتابة تثبت أنه صنع لأمر من الدولة الأرتقية^(٢) Ortuqid فی بلاد الجزيرة ، حکم حوالی منتصف القرن الثاني عشر

(١) هو قرص صغير مستدير من الذهب وجهه مقعر ومغطى بالملینا ومقسم إلى ثلاثة أقسام فی الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة بالأحمر على أرضية سنجابية ونصها (الله خير حفظ) وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء . وهذه التحفة مسجلة فی دار الآثار العربية برقم ٤٣٣٧ (العرب)

(٢) الدولة الأرتقية (أو ملوك الحصن أو ملوك ماردين) نسبة إلى أرتق بن كسب الذي كان ضابطاً تركمانياً فی جيوش السلاجقة والذي اشتهر ==



(شكل ١١) — غطاء اناء من النحاس
المكفت بالفضة . صنع في البندقية على
يد صانع فارسي في أوائل القرن
السادس عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ١٢) — كأس من الخزف .
مذهب ومنقوش بالألوان . من صناعة الري في
القرن الثالث عشر . بمتحف اللوفر . تصوير
الأرشيف فوتوجرافيك بياريس



(شكل ١٣) — إناء من الخزف ذي البريق المعدني . من العصر الفاطمي
في القرن الحادي عشر . بمتحف اللوفر . تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بياريس

وإذا نظرنا إلى الأمثلة القليلة التي وصلت إلينا فإنه يظهر لنا أن فن الزخرفة بالميना لم يلق رواجاً كبيراً بين المسلمين من صناع المعادن ؛ وهو على كل حال لم يعد إلى الظهور في الإسلام حتى القرن الخامس عشر حين بدأت في أسبانيا صناعة السيوف والأغماد المزخرفة بالميना . وهذه الأمثلة وما صنع بعد ذلك من تحف مزخرفة بالميना لأباطرة المغول في الهند — كانت كلها أثراً لأسلوب أجنبي أكثر منها تطوراً لتقاليد وطنية

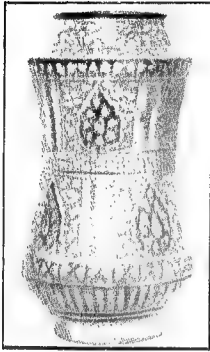
على أن المسلمين كانوا منذ العصور الأولى خبراء مهرة في ضرب آخر من ضروب الزخرفة بالميना ويظهر ذلك في طلاء الخزف بالميना ذات الألوان المختلفة . وقد استطاع الفخاريون في مصر والشرق الأدنى إبان الحكم الإسلامي أن يبعثوا طرقاتاً

== ابنه سقمان والغازی في الحروب مع الأمراء اللاتين في فلسطين ، وقد خلف هذان الابنان أباهما سنة ١٥٩١ م في حكم بيت المقدس التي كان قد عين حاكماً عليها عند ما فتحها السلطان السلجوقي في دمشق . ولما استولى الفاطميون على بيت المقدس في سنة ١٠٩٦ تراجع سقمان إلى الرها والغازی إلى العراق وفي سنة ١١٠١ عين الغازی عاملاً على بغداد للسلطان محمد السلجوقي وعين سقمان عاملاً على حصن كيفا في ديار بكر وأُفْلِحَ في أن يضيف إليه ماردين بعد سنة وبضع سنة ولكن هذه المدينة انتقلت إلى حكم أخيه في سنة ١١٠٨ وأصبحت الدولة الأرتقية فرعين فرع في كيفا وفرع في ماردين حتى قضى السلطان الكامل الأيوبي على الفرع الأول في سنة ١٢٣١ وقضى ذوو الحروف الأسود (قراقويونلو) على الفرع الثاني في سنة ١٤٠٨ (الحرب)

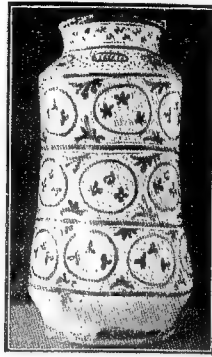
فنية وموضوعات زخرفية كانت باقية منذ العصور القديمة في حالة تفاوت في الضعف والتأخر ؛ فإن لوحات القاشاني wall-tiles التي كانت تسمى بها الجدران ، تلك اللوحات ذات السطح البراق ذي اللون الأزرق الضارب إلى الخضرة ترجع بداية صناعتها في مصر إلى عصر قديم جدا ، وقد استخدمت مثل هذه اللوحات بقصر الملك دارا في السوس^(١) (سوزا) حوالي سنة ٥٠٠ ق . م . فكانت غاية في الجمال والإبداع

وقد ظل هذا الفن في مصر والشرق الأدنى يتدهور حتى الفتح العربي وحينئذ بدأ صناع الخزف تحت لواء الإسلام

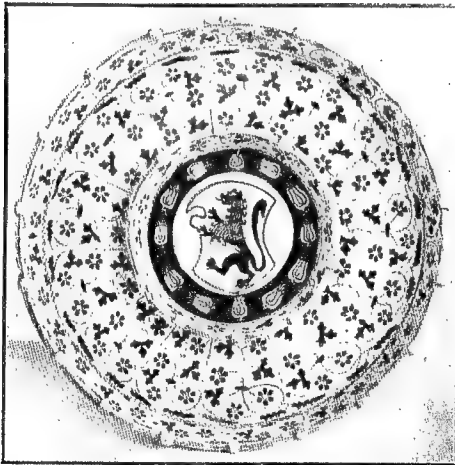
(١) السوس (سوزا) (شوشن في الكتاب المقدس) مدينة قديمة في إقليم خوزستان بإيران تبعد عن بغداد نحو ٢٥٠ ميلا إلى الجنوب المشرق وقد ظلت زمنا طويلا مقر ملوك الفرس أو دولة عيلام . وكان أول خراب أصاب مدينة السوس عند ما استطاع آشوربانيبال بين عامي ٦٤٢ و ٦٣٩ قبل الميلاد أن يقضى على دولة العيلاميين Elamits ؛ ولكن قيرس أعاد بناءها وجعلها مقره الشئوى فزادت ثروتها زيادة عظيمة وتقدمت تقدما كبيرا كما يتجلى مما وجدته فيها الاسكندر الأكبر من غنائم . وبدأت السوس في الاضمحلال حين نارت على شابور الثاني (٣٠٩ — ٣٧٩) فشكل بها وأنشأ على مقربة منها مدينة جديدة سماها إيران شهر شابور على أن الاسم القديم لم يلبث أن أصبح علما على المدينتين . وعلى كل حال فقد سقطت مدينة السوس في يد العرب عند ما كان أبو موسى الأشعري على رأس الجيوش التي فتحت إقليم خوزستان . وظل قبر النبي دانيال مقدسا عند الفرس المسلمين كما كان عند أسلافهم . وقد بدأ العلماء منذ القرن التاسع عشر في القيام بالحفائر الأثرية التي أزاحت الثقب عن كثير من أسرار الفنون والصناعات التي ازدهرت في هذا الاقليم (المعرب)



(شكل ١٤) — إناء أدوية . من
خزف منقوش بألوان متعددة .
سلطانباد في القرن الثالث عشر أو
الرابع عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٥) — إناء أدوية . من
خزف منقوش باللون الأزرق القاتم .
فاينزا في القرن الخامس عشر .
بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ١٦) — صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق .
بلنسية . في القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت

يجربون طرقاً فنية وموضوعات زخرفية جديدة

أما تاريخ صناعة الخزف الإسلامية فلم يلقن فيه شيء بعد ، وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الجيدة قد أمكن استخراجها في غضون السنوات الأخيرة من بطون الرمال فإن علمنا بتاريخها ومعرفتنا بمصدرها لم يزالا في حيز التخمين — ويظهر جلياً أن نماذج مختلفة قد انتشرت بسرعة في العالم الإسلامي من بعض مراكز صناعية بفارس والشام وأرض الجزيرة ومصر — ولكنه من الصعب أن نحدد بالضبط أين نشأ كل نموذج من هذه النماذج . ولا ريب في أن انتشار بعض الأنواع المعروفة من هذه النماذج كان واسعاً بحيث وجدنا قطعاً مشابهة لها في الصناعة والزخرفة مدفونة في مناطق أثرية قديمة في جهات متباعدة .

وإذا فحصنا نموذجاً أو اثنين من تلك النماذج علمنا كيف كانت صناعة الخزف الإسلامية الأولى إذ ذاك



(شكل ١٧)

صحن من الخزف السوسي في القرن التاسع . متحف اللوفر

في الشكل رقم ١٧ نرى صحناً من الخزف اللامع وجد في السوس (سوزا) Susa وت نقش عليه رأس نبات

الخشخاش بلون الكوبلت cobalt الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء ، ويرجع تاريخ هذه الآنية إلى القرن التاسع الميلادي ؛ لأن هناك تحفاً شبيهة بها قد عثر عليها في أنقاض قصر بمدينة (سامرا) ؛ وهى المدينة التى بناها أحد أبناء الخليفة هارون الرشيد عام ٨٣٦ ثم هجرت خمسين عاماً بعد ذلك التاريخ ^(١) . وهذا الصحن مثال قديم لطريقة الزخرفة باللونين الأزرق والأبيض ، تلك الطريقة التى يعرفها جيداً صناع الفخار من الغربيين والتى أخذتها أوربا الحديثة فى العصور المتأخرة عن الصين . ويرجع استيراد الخلفاء العباسيين للزخرف الصينى إلى ما قبل القرن التاسع . وقد استخرجت فى حفریات (سامرا) أنواع من الفخار والخزف الصينى الذى يرجع عهده إلى أسرة Tang ^(٢) كما وجدت معها قطع أخرى لا شك فى أنها من صنع

(١) أسست سامرا على يد اشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ ، والسبب فى بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجنود الترك وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد فتقل ذلك على المعتصم وعزم على الخروج من بغداد . وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمالى بغداد . وترجع شهرتها فى تاريخ الفنون الإسلامية إلى القصور التى شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه قبل أن يهجروها المتمد ويرجع مقر الحكومة الى بغداد سنة ٨٨٣ . وفى القرن العشرين توالى للبحث فى أنقاضها البعثات الأثرية . راجع كتاب الفن الإسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ٢٤ وما بعدها .
(العرب)

(٢) حكمت هذه الأسرة بلاد الصين من سنة ٦١٨ إلى سنة ٩٠٧ .

الفخاريين في سامرا نفسها — صاغوها على مثال تلك القطع التي وردت إليهم من بلاد الصين^(١) . وإلى تلك التقاليد الأجنبية التي أشرنا إليها يرجع الرسم الموجود على الصحن والذي يمثل الطبيعة كل التمثيل ، ولكن اللون الأزرق الجميل الذي رسمت به هذه الزخرفة لون وطني تنتجه بلاد العراق ، وكان يصدر أحيانا إلى بلاد الصين حيث عرف باسم اللون الأزرق الحمدي — ولم يكن لأهل الصين غنى عنه في صنع القطع الخزفية ذات اللونين الأزرق والأبيض حتى أنه حينما كان ينفذ هذا الأزرق الحمدي أو ينقطع وروده لسبب من الأسباب كان إنتاج هذه الصناعة إذ ذاك يقف في بلاد الصين إلى أجل مسمى . وهكذا نرى أنه مع أن الأوربيين قد اعتادوا نسبة الخزف الصيني ذي اللونين الأزرق والأبيض إلى الشرق الأقصى إلا أن اللون الأزرق الممتاز كان مقرونا في تلك البلاد باسم الإسلام .

== وكان عهدها عصر عظمة سياسية وفتوحات خارجية وسادت فيه الثقافة البوذية وازدهرت الفنون (المغرب)

(١) كتب المستشرق الألماني بول كاله P. Kahle مقالا في الجزء الثالث عشر (١٩٣٤) من مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft موضوعه المصادر الإسلامية لدراسة الفخار الصيني Islamic Quellen zum chinesischen Porzellan أتى فيها على تاريخ العلاقات الفنية في هذه الناحية بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى (المغرب)

وقد نجح الفخاريون المسلمون أيما نجاح في استخدام ذلك اللون الأزرق في خزف صُنِعَ في كوتاهاية بآسيا الصغرى إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

و بينما كان صناع الفخار من المسلمين لا يجمعون عن التشبع بأفكار جديدة في تلك الصناعة إذا بهم أيضاً يحتفظون بما لديهم من قوة الإبداع والابتكار وذلك بصنع ما يأخذونه عن الخارج بصبغة وطنية لها تقاليد خاصة . وسلكوا في ذلك طرقاً تظهر بجلاء في أمثلة شائعة متعددة



ففي الشكل رقم ١٨ غطاء إبريق من الخزف الذي يطلق عليه اسم (خزف جابري) وهو نوع خزفي يظن أنه من صنع عبدة الشمس الذين ظلوا في بعض جهات فارس وفي بعض

(شكل ١٨) — غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة . إيران في القرن الحادي عشر . متحف متروبوليتان بنيويورك

جهات إيران متمسكين تمسكا شديداً بأبداياتهم القديمة حتى بعد

الفتح العربي بمدة طويلة . ونرى في هذا الغطاء زخرفة غير دقيقة ولكنها واضحة محفورة حفرًا عميقاً في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة

الحجاء التي صنع منها الغطاء . وهذه العجينة الحجاء وتلك الطبقة البيضاء تغطيهما مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم ، وفي بعض الأحيان تكون هذه الألوان موزعة في بقع كثيرة وذلك على نحو يذكروا بطريقة صينية كانت معروفة في ذلك الوقت

وقد كان خزف جابري يُنسب أولاً إلى بداية العصر الإسلامي ، وذلك نظراً لما في زخارفه من موضوعات ساسانية ؛ مثال ذلك رسوم الفرسان في الصيد ورسوم الحيوانات الخرافية والرسوم النباتية التي امتازت بها الزخارف الإيرانية ؛ ولكن وجدت بعد ذلك أمثلة من هذا الخزف عليها حروف كوفية من طراز القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، ولذا فإن أكثر خزف جابري عاد ينسب الآن إلى هذين القرنين

وكانت طريقة الرسم بالحفر المعروفة باسم (جرافيتو Graffito)^(١) شائعة الاستعمال في الصين ولكن ليس من الضروري أن تكون قد نشأت هناك ؛ إذ أنها وجدت في مصر

(١) Graffito كلمة إيطالية تستعمل غالباً في صيغة الجمع Graffiti والمقصود بها رسوم ترسم باليد على الحجر أو الجص ثم تحفر بالحك أو المكشط . كما يقصد بها أحياناً أسلوب من الزخرفة قوامه رسوم سوداء على أرضية بيضاء أو العكس على أن يحصل عليها في الحالتين برسم الأشكال وتظليلها (العرب)

أيضاً قبل الفتح الإسلامى . وقد نجح صناع الخزف الإيطاليون
إبان القرن الخامس عشر نجاحاً كبيراً فى استخدام هذه الطريقة .
ولعلهم اقتبسوها من مصادر إسلامية أفادوا منها إلى هذا كثيراً
من المعارف الفنية القيمة التى كانت عوناً كبيراً لهم فى إحياء
الفنون الخزفية فى عصر النهضة

على أن فوز المسلمين الباهر كان فى صناعة الخزف ذى البريق
المعدنى « Lustred pottery »^(١) وفى هذا الخزف تُرسم الزخرفة
بملح معدنى على سطح لامع ، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة
تكسبها بريقاً معدنياً يختلف لونه بين أحمر نحاسى وأصفر ضارب
للخضرة . وتنبت من هذا البريق — فى بعض الأحيان —
ألوان قوس قزح . وقد عثر فى الشرق الأدنى وشمالى أفريقيا
وأسبانيا على قطع يرجع عهدا إلى القرن العاشر . ووجودها
فى مثل هذه البقاع المتباعدة — وإن دلنا على ما كان لهذا
الخزف من قيمة كبرى فى أنحاء العالم الإسلامى — جعل
من العسير علينا أن نعرف أين كانت نشأته . فالعلماء

(١) يقصد بكلمة Lustre طبقة اللبنة الرقيقة اللامعة التى يكسى بها
الخزف فتكسبه سطحا لامعا براقا . والعلماء غير متفقين فى تعيين التاريخ
والأقليم اللذين نشأت فيهما صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى الإسلام . راجع
كتاب الفن الإسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ١٠١
وما بعدها (المعرب)

غير متفقين في تعيين الاقليم الذى نشأت فيه صناعته : فقريق
يقول إنه نشأ في مصر وفريق آخر يقول بل نشأ في بلاد
إيران^(١)



(شكل ١٩)

ويمثل الشكل رقم ١٣ إناء
كبيراً عثر عليه في أطلال
الفسطاط ؛ ونظن أنه صنع إبان
القرن الحادى عشر في عصر
الدولة الفاطمية . أما الشكل
رقم ١٩ فيمثل طبقاً من خزف

ذى بريق معدنى باهت عليه
صحن من الخزف ذى البريق
المعدنى . إيران في القرن العاشر .
متحف اللوفر
رسم غريفون (حيوان رمزى له
جسم أسد ورأس نسروله جناحان) Griffin وعليه أوراق نباتية
وتقليد حروف كوفية . وقد وجد هذا الطبق في أطلال
مدينة الرى Ray or Rhages وهى مدينة فارسية قديمة دمرها
المغول سنة ١٢٢٠^(٢) . ومدينة الرى Ray هذه كانت مركزاً

(١) يذهب رجال المدرسة الألمانية من مؤرخى التاريخ الاسلامى إلى
أن الخزف ذا البريق المعدنى نشأ في العراق ؛ فيقول الدكتور زرّ Dr. Sarre
أنه نشأ في ساعرا وينسب الدكتور كونل Dr. Kühnel إلى بغداد
(العرب)

(٢) اسمها في اليونانية Rhages وهى قصبة لإقليم الجبال في بلاد =

كبيراً لصناعة الخزف ، وفيها نشأت نماذج عديدة خاصة بها .
وأطلال الرى معين لا ينضب لقطع خزفية بديعة . وتنسب
إلى هذه المدينة على وجه التحقيق طائفة من الأواني والأطباق
عليها صور آدمية وزخارف أخرى ذات ألوان مظلمة غير شفافة
كالأزرق والأخضر والأحمر القاتم والأرجواني ، وعلى كل لون
من هذه الألوان رسم لأوراق ذهبية اللون على أرضية بيضاء
أو ملونة . وتمتاز الصور الآدمية المذكورة بدقة الصنعة تجعلها
تشبه شياً كبيراً ما نراه من النقوش المرسومة في المخطوطات
المنسوبة إلى ذلك العصر حتى ليظن أن الفنانين قد تأثروا بها
والكأس الموضح بشكل ١٢ يعتبر مثالا من الأمثلة الصادقة
لهذه الصناعة الخزفية الدقيقة miniature التي كانت قد بلغت
ذروتها حين أغار المغول على مدينة الرى . وزخارف هذا الكأس
تمثل رسوم أبي الهول وصور جماعة من الموسيقيين وهم جلوس .
وكل هذه الزخارف مرسومة في مناطق مؤلفة من تقابل سلسلة
من خطوط منحنية على شكل الحرف S من الحروف الأبجدية
الأوربية . والإناء الذى فى الشكل رقم ١٤ يمثل نوعاً من

= الفرس وتقع على بعد بضعة أميال إلى جنوبى طهران وقد كانت فى صدر
الاسلام مدينة مشهورة حتى قال الأصطخرى « والرى مدينة ليس بعد
بتداد فى المشرق أعمر منها » (المغرب)

الأواني الخزفية المطلية باللون الفيروزى أو اللون الأسود أو الأزرق .
القائم ، وهى من صناعة سلطان آباد فى بلاد الفرس إبان القرنين .
الثالث عشر والرابع عشر . وقد كانت الآنية التى على هذا
الشكل معروفة عند الإيطاليين باسم الباريو Albarello وقد يكون
هذا الاسم مشتقا من اللفظ العربى (البرنية) بمعنى وعاء لحفظ
الأدوية . وهو يدل على الغرض الذى استعملت من أجله .
هذه الآنية فى الشرق والتى ظلت تستعمل من أجله فى إيطاليا .
وكان يُرى فى الصيدليات الإيطالية فى القرن الخامس عشر
كثير من هذه الأواني مملوءة بالأدوية والمحفوظات المستوردة .
من الشرق ^(١) . ولا شك فى أن النماذج الشرقية التى نقلت
عنها أواني الأدوية الإيطالية المذكورة إنما جاءت إلى الغرب
عن طريق التجارة مع الشرق ، كما لا تزال ترد إلينا (ونحن
فى إنجلترا) أباريق الزنجبيل الصينية — وفى الشكل رقم ١٥
ترى الباريو الإيطالية بعد أن تطورت من الشكل الشرقى .
وهى مصنوعة من خزف أسود (كلون جلد الجاموس) مدهون .

(١) ذكرت السيدة ديقونشير فى كتابها الذى أشرنا إليه أن فى بعض
لوحات المصورين الفلمنكيين تفاصيل تشهد بتأثير الفنون الشرقية واستشهدت
بصورة تعبد الرعاة للمصور هوجوفان درجوس Hugo van der Goes
فان فيها أناء صغيراً من نوع الأبارلو يحتوى على رسوم دقيقة وبديعة
(المغرب)

بلون أزرق قائم وفي مدينة فاينزا Faenza نحو منتصف القرن الخامس عشر

وكان الإيطاليون يحصلون على آنية الأدوية الخزفية ذات البريق المعدني من بلنسية Valencia التي كانت المركز الإسلامي لصناعة الخزف في الغرب والتي صنعت فيها نماذج تعد من أبداع ما أخرجته مصانع الخزف . وقد كانت تصنع أحياناً تلبية لطلب المشترين من الأجانب وكانت تنقش عليها شعاراتهم

وفي الشكل رقم ١٦ نرى طبقاً من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق صنع كذلك في بلنسية في أواخر القرن الخامس عشر لفرد من أسرة Degli Agli بفلورنسا . وعليه شارة هذه الأسرة أورنكها . ولقد أثارت آنية الفخار الاسبانية ذات البريق المعدني غير ناجحة في نفوس الإيطاليين حتى استطاع صانعو الفخار الإيطاليون في القرن السادس عشر أن يكسبوا زخارف عصر النهضة ذلك البريق الذي لا ينطفيء سناه ، وذلك بأساليب صناعية تخالف كل المخالفة ما كان معروفاً في إيطاليا قبل ذلك العهد . وكانت (جيبو^(١)) Gubbio مركزاً هاماً لتلك الصناعة

(١) بلدة في إيطاليا على سفح جبال الأبين في وادي كينيانو . وكان فيها مصنع كبير للخزف . وفي أساطير الآباء الفرنسيين قصة تزعم أن قديسهم نجح في أن يحمل ذئباً كان يبيع فساداً في إقليم جيبو على أن يعد بالافلاخ عن اقتراس الناس وماشيهم وطيورهم وبأن يكتبني بما يقدمه له السكان من الطعام (العرب)

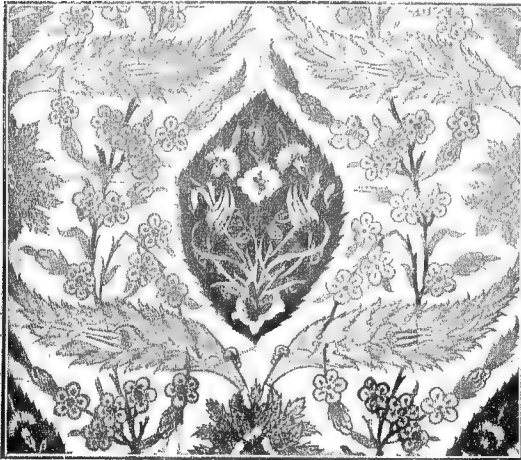
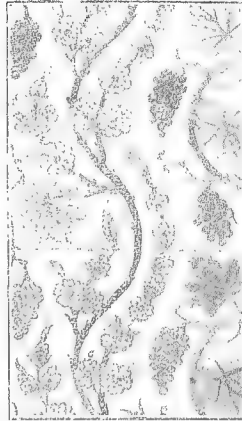
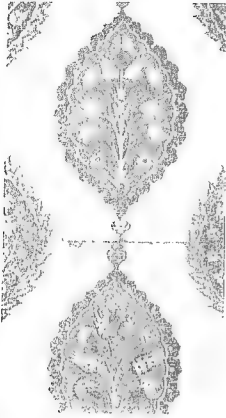
وفيهما كان يشتغل الفنان العظيم جورجيو أندريولى Giorgio Andreoli الذى لا تزال آنيته ذات البريق المعدنى الأصفر والأحمر عديمة النظير فى إيطاليا والشرق

وفى بداية القرن السادس عشر كان النظام القديم لفن صناعة الخزف يتغير باستمرار فى كل مكان ، ومن بين الأشكال التى جددت فى هذه الصناعة ضربان يقترن كل منهما بالآخر أشد الاقتران ، كان كل منهما قد نشأ تدريجياً فى آسيا الصغرى وسورية وترعرع بعد ذلك حتى وصل إلى درجة كبيرة من الروعة والإبداع ، وكان هذان الضربان يصنعان من خزف مغطى بقشرة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف برّاق ، تحته رسوم حدودها سوداء ، وأما ألوانها فإما خضراء براقّة أو زرقاء أو حمراء قائمة ، وكثيراً ما كانت مصانع آسيا الصغرى تضيف إلى هذه الألوان لوناً آخر أحمر برّاقاً يشبه لون الطاطم ، ولعلّ أهم ما استخدم فيه هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران ، فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة أو تنقش عليها أجزاء متقطعة يكون مجموعها موضوعاً زخرفياً كبيراً متناسقاً ، وفى مدينة القسطنطينية وپروسة وفى بعض المدن الكبيرة الأخرى فى الإمبراطورية العثمانية يوجد كثير من المباني ذات الجدران التى تزدهو بتلك النقوش المنمقة

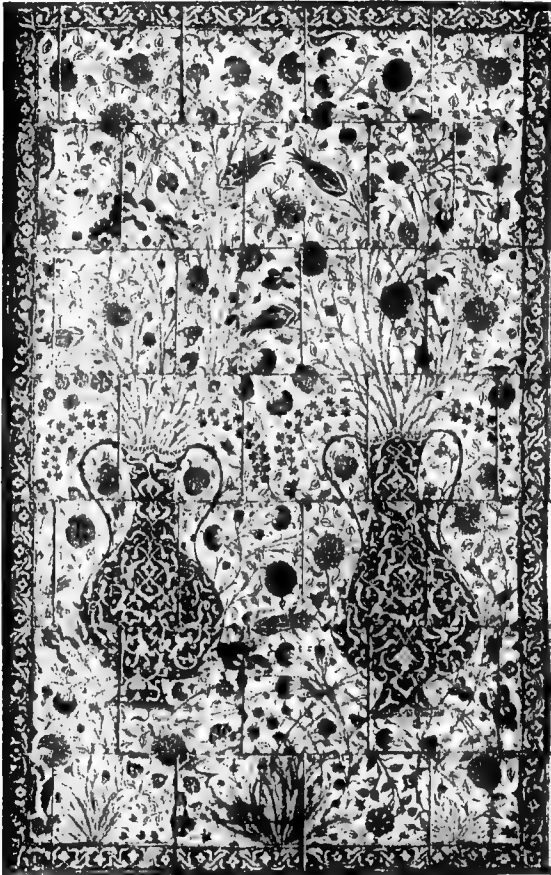
والأشكال الثلاثة التالية نماذج من البلاط الخزفي ذي الزخارف المتكررة . ففي الشكل الأول (شكل رقم ٢٠) رسم الصانع في وسط كل واحدة من هذا البلاط شكلاً بيضياً مدبب النهايتين ، ورسم في كل ركن من أركانها ربع هذا الشكل . فإذا ثبت عدد من هذا البلاط بعضه إلى جانب بعض ظهر كأن هناك أشرطة بيضاء تجرى في منحنيات متضادة من أعلى إلى أسفل الجزء الذي يغطيه البلاط . والشكل رقم ٢١ يمثل على عكس ذلك رسماً يقلد الطبيعة ؛ قوامه سيقان متموجة متوازية تحمل تارة أوراق كروم وعناقيد عنب ، وتارة زهور لوز . أما الشكل رقم ٢٢ ففيه جمع بين هذين الموضوعين الزخرفيين اللذين وجدنا أحدهما تقليدياً ، والآخر ممثلاً للطبيعة بدقة . وفي هذا الشكل الثالث نرى فوق ذلك شبكة من أوراق النبات المسمى شوكة اليهود *acanthus* وهي دقيقة تتخللها أزهار هذا النبات نفسه

وهكذا نرى أن خصائص هذه المدرسة أنها تجمع بين رسومات بسيطة لتكوّن موضوعات زخرفية معقدة ، تظهر فيها مهارة فائقة في الجمع بين هذه الرسوم التي يبعد كل منها في طبيعته عن الآخر ، ونحن نرى من ذلك كيف كان الرسامون المسلمون يبدأون على خلق الأفكار والموضوعات الزخرفية ، ونرى في الشكل رقم ٢٣ لوحاً خزفياً يمثل فيه النوع الثاني من أنواع

اللوحة رقم «٧»



(أشكال ٢٠ و ٢١ و ٢٢) — ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان العديدة .
آسيا الصغرى في القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس



(شكل ٢٣) — لوح من تريعات القاشاني المنقوش . دمشق في القرن
السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

زخرفة القاشانى ، أو التريعات الخزفية لتغطية الجدران . ونرى في هذا اللوح أن الزخرفة تنحصر في موضوع زخرفى عام يغطى اللوح بأكمله ، وبعد هذا اللوح نموذجاً جميلاً لصناعة دمشق ذات الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والتي ليس لها بريق الخزف التركى وسنأوه

وقد استعمل الصناع الأتراك والسوريون في صناعة الأواني الخزفية نفس الأساليب الفنية التي استعملوها في صناعة القاشانى لتغطية الجدران ، واستعملوا زخارف مماثلة في تزيين الصحن الجميلة والطاسات والأصص وغيرها من الآنية المختلفة الأشكال وفي الشكل رقم ٢٤ نرى زجاجة ممشوقة دقيقة الشكل وقوام زخرفتها خليط غريب من طيور وحيوانات ، ورسوم تمثل أبا الهول ، ولون الزخارف أبيض على أرضية خضراء ، وهذه الزجاجة مثل شائق من نوع خاص لا نزال نرى فيه أثراً من أساليب الزخرفة القديمة ، ولا نفتأ نجد فيه البقع الحمراء التي تكسب لونه حياة وتدل على أنه من أصل تركى ؛ إذ أن اللون الأحمر ليس شرطاً لازماً في القطع المصنوعة في آسيا الصغرى جميعها ، ولكنه لا يوجد في أى تحفة من الخزف المصنوع في سورية

وأهم ما يلفت النظر من عناصر الزخرفة في هذا النوع من الخزف هو بلا ريب تلك الزهور المختلفة ، الشبيهة بالزهور التي



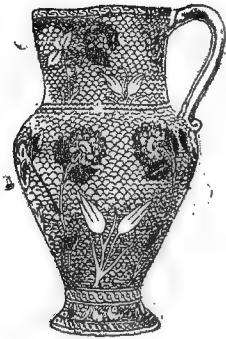
(شكل ٢٤) — قنينة من
الحزف المنقوش . آسيا الصغرى
في القرن السادس عشر ،
المتحف البريطاني

يزدهم بها لوح القاشاني المصنوع
في دمشق والمرسوم في الشكل
رقم ٢٣ ، ونحن نرى في هذا
اللوح القاشاني آيتين بديعتين
تطلّ منهما البراجم والورود
وتنطلق منهما زهور اللوز وكلها
تبدو كأنها نامية نموا عظيما
وسريعاً وغير منتظم ، وترسم
الزهور عادة بمهارة فائقة ،
وبدرجة من الإحكام عظيمة ،
تدل على فهم الأصول الزخرفية
بحيث لا يحدث قط أن يبعد
الفنان في تصويرها عن تمثيل

الطبيعة واخترامها ، أو يكتفى برسمها رسماً تقليدياً مهذباً

وبلاد إيران هي التي أخذ الرسامون عنها تلك العناصر
الزخرفية التي تقوم على تصوير الزهور ، ومنها أيضاً تعلموا كيف
يرسمون الزهور بهذا الجمال الساحر الفاتن

وأما ما في الشكل رقم ٢٥ تحفة جميلة من صنع دمشق
يبدو فيها أثر النماذج الفارسية ، وهي إبريق مزخرف بورود



وبراجم رسمت على أرضية زرقاء
منقوشة على شكل قشور السمك
ويعتبر هذا الإبريق تحفة فنية
رائعة ؛ رسومها دقيقة وألوانها
زاهية

وقد وصلت إلى أوروبا من
إيران — وفي أغلب الأحيان
عن طريق تركيا وسورية —
رسوم بعض الزهور التي شاعت
الآن في الحدائق الأوربية ،

(شكل ٢٥) — إبريق من
الحزف المنقوش . دمشق في
القرن السادس عشر . متحف
أشمولي في أ كسفورد

والتي كان الأوربيون في وقت من الأوقات لا يعرفونها إلا على
الفخار والحزف الواردين من الشرق الإسلامي .

وكان Busbecq سفيراً إمبراطورية في القسطنطينية أول من
أحضر إلى الغرب زهور الخزامى (الكؤوس الزهرية Tulips) ،
وكان ذلك حوالي منتصف القرن السادس عشر

وقد كانت في سورية مواد صالحة جداً لصناعة الزجاج
استغلت منذ العصور القديمة ، ثم استطاع المسلمون أن يجعلوا لهم
طرازاً خاصاً بهم في زخرفة الزجاج ، كما نرى ذلك على التحف
العديدة من قوارير وأباريق وكؤوس وغيرها تزينها صور آدمية

وزخارف تقليدية مرسومة بالمينا المختلفة الألوان ومحللة بالذهب في أغلب الأحيان ، ولأسباب فنية خاصة يُظن أن أقدم القطع الزجاجية المذكورة عدد من التحف تذكرينا زخرفتها بزخارف أنواع معروفة من الخزف الفارسي والعراقي . وقد تكون هذه القطع من صنع فنانيين عراقيين هاجروا إلى سورية إبان الفتح المغولي الأول وأسسوا هنالك مصانع ظلت زاهرة خلال القرن الرابع عشر قبل أن يصيبها الدمار الذي حلّ بها وقت أن أغار تيمور على سورية سنة ١٤٠١

وفي الشكل رقم ٢٦ ترى كأساً منقوشاً عليه زخرفة من صنفين أقيمين و بينهما رسم أمير جالس على العرش ، وعلى جانبي العرش تابعان ، وهذا الكأس مثال صادق للطراز الذي كان سائداً في أواخر القرن الثالث عشر ، ذلك الطراز الذي تلمع فيه المينا الحمراء والبيضاء بما عليها من تذهيب . ولا بد أن تكون هذه الكأس قد أرسلت إلى أوروبا بعد الفراغ من صنعها بفترة وجيزة ؛ فقد اتخذت كأس عشاء ربّاني بعد أن ركبت على قاعدة واسعة وساقٍ رفيعة من الفضة المموهة بالذهب ، وزانتها زخارف كثيرة بطريقة الحفر على الطراز الذي كان شائعاً في فرنسا في القرن الرابع عشر . وفي هذا دلالة على ما كان لهذه الكأس من عظيم القيمة



(شكل ٢٦)



(شكل ٢٧)



(شكل ٢٨)

(شكل ٢٦) — كأس من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية في القرن الثالث عشر
بالمتحف البريطاني

(شكل ٢٧) — مشكاة من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر
بمتحف اللوفر

(شكل ٢٨) — قنينة من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر
بمتحف اللوفر

وتدل الوثائق المعاصرة على أن الزجاج السورى كان عظيم القدر فى أوروبا المسيحية فى ذلك الوقت ، ونجد فى قائمة السكنوز التى كانت ملكا لشارل الخامس سنة ١٣٩٧ فقرتين تصفان هذا النوع من الزجاج وصفاً مفصلاً : فى الأولى وصف لثلاث آنية من الزجاج الذى نقش عليه من الظاهر صور على الطريقة الدمشقية ، وفى الأخرى وصف لطست واسع من الزجاج نقش أيضاً على الطريقة نفسها . وفى المتحف البريطانى كأس لا بد أن يكون قد صنع لأحد المسيحيين لأن عليه رسوماً تمثل العذراء والمسيح والقديسين بطرس وبولس وعليه نقش باللغة اللاتينية

ومنذ القرن الثالث عشر ذاعت فى أوروبا شهرة صانعي الزجاج من البندقية ^(١) ، وفى القرن الخامس عشر وجه هؤلاء

(١) إن فى دار الآثار العربية مشكاة من زجاج مدهون بالمينا ويظهر الفرق بينها وبين المشكاوات الأخرى المحفوظة بالدار وبالمجموعات الأثرية الاسلامية ، وذلك لقلّة لعان المينا فيها ، ولأن روح زخارفها ليست عربية خالصة ، وعلى كل حال فإن عليها كتابة نصها (عز مولانا المقام المحريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملكه) ، ولا ريب فى أن طراز هذه المشكاة وزخارفها تدل على أنها لم تصنع فى مصر أو سورية كبقية المشكاوات المموهة بالمينا ، وقد كثر الخلاف فى شأنها . ولا ريب فى أن صناعة الزجاج المموه بالمينا كانت قد تدهورت كثيراً قبل عصر قايتباى حتى أن المشكاوات التى وصلت إلينا من القرن الخامس عشر تعد على أصابع اليد الواحدة . وكان المغفور له يعقوب أرئين باشا يذهب إلى أن مشكاة قايتباى هذه صنعت فى البندقية وعمل كثير من علماء الآثار الاسلامية إلى =

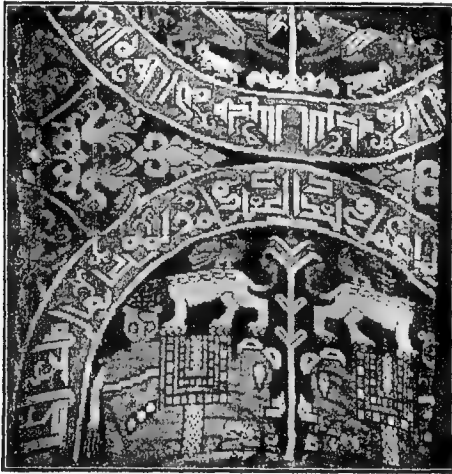
الصناع اهتمامهم إلى الأساليب الشرقية ، وأجادوا عملية تمويه الزجاج بالمينا إلى درجة لم يعد بعدها هذا الفن احتكاراً في أيدي المسلمين . وانتشرت هذه الصناعة من البندقية في غيرها من المراكز الأوربية . ولم تلبث أن ظهرت فيها أنواع جديدة . على أن قوارير الكحول ذات الميناء الزاهية الألوان ، والتي كانت شائعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن إلا صوراً مشوهة للنماذج التي أنتجتها

ولكن التحف التي قلدها الغربيون فنون الشرق الأدنى ، وإن كانت لا تخلو من متعة طيبة ، إلا أنها لا تضارع النماذج الشرقية التي نقلت عنها جمال شكل ودقة صنع وسلامة زخرفة ، ومن الأمثلة الصادقة للزجاج الذي كان يستعمل على الموائد الإسلامية تحف كالقارورة ذات الرقبة الطويلة التي تراها في الشكل رقم ٢٨ ، والطاس الدقيق الصنع الذي تراه وغطاءه في الشكل رقم ٢٩ ، وعلى القارورة زخرفة مموهة بالمينا قوامها جامات وكتابات ونقوش نباتية موضوعة في أشرطة أفقية ،

= الأخذ بهذا الرأي ؛ وبخاصة لأن هناك نصوباً تاريخية تشير إلى أن البندقية كانت تصدر إلى الشرق زجاجاً مموهاً بالمينا ، ولكن الأستاذ الدكتور كونل مدير المتحف الإسلامي في برلين يرجح أن مشكاة قايتباي آتت بها من الأندلس وليس من البندقية بدليل زخارفها التي تشبه كثيراً الزخارف المعروفة في زجاج الأندلس (المغرب)



(شكل ٢٩) — إناء من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ٣٠) — نسيج من الحرير . بغداد . أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادي عشر . بكونليجاتا دي سان ازيدورو في مدينة ليون تصوير اركسيف ماس

وعليها كذلك اسم أمير كان يتصل بالكامل سيف الدين شعبان.
سلطان مصر المملوكي سنة ١٣٤٥ . أما الطاس فعليه رسم مشابه
لما على القارورة من رسوم . وهو مموّء بالمينا الخضراء والزرقاء .
والحمراء والبيضاء ومذهّب في بعض نواحيه . وهذه التحفة الجميلة
ذات الشكل النادر ليس عليها اسم ما ، ولكن كتب عليها
« عنّ لمولانا السلطان »

ولعل أبداع ما أخرجه صناع الزجاج السوريون مصابيح أو
مشكاوات — أو على الأصح أغطية مصابيح كانت توضع
بداخلها مسارج زيتية مثبتة بسلوك في حافة الفطاء — وكانت
هذه المصابيح تعلق بثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو
النحاس تتصل بمقابض بارزة مثبتة في زجاجها ، وقد كانت هذه
المصابيح التي أضاءت بنورها كثيراً من المساجد الكبيرة مزخرفة
في أغلب الأحيان بأشرطة تملؤها كتابات أو جامات
Medallions وفروع نباتية تقليدية تكسب هذه المشكاوات
بهاءً وبهجة ، ولكن بعضها تغطى سطحه بأكله رسوم زهور
ونباتات شبيهة بما يرى في زخارف الديباج^(١) . مثال ذلك :

(١) تمتلك دار الآثار العربية بالقاهرة أنفس مجموعة من المشكاوات
المصنوعة من الزجاج المطلي بالمينا ، بل إن الموجود منها في القاهرة يكاد يربو على
الموجود في متاحف العالم أجمع . وعلماء الفن الاسلامي ليسوا متفقين في

المشكاة المرسومة في الشكل رقم ٣١
وفي الشكل رقم ٢٧ مشكاة أخرى ذات زخرفة من هذا

النوع ، ولكن بهذه الزخرفة
الأخيرة ترسافيه شارة (رنك)
صاحبها الذي وهبها مسجداً
من المساجد



(شكل ٣١) — مشكاة مدهونة
بالمينا . سورية في القرن الرابع
عشر . دار الآثار العربية بالقاهرة

وكثيراً ما كان نبلاء
المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم
ومقتنياتهم رسوماً كانوا
يتخذونها شارات (رنوكا)
لهم ، وذلك جرياً على عادة
شرقية قديمة . ولقد أثر
استعمالهم لمثل هذه الرسوم في

== تحديد الاقليم الذي صنعت به هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت
في سورية بينما يقول آخرون إنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها
تشبه زخارف المساجد التي كانت معلقة بها ؛ ولأن سورية كانت في عصر
صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية الممالك وكان في استطاعتهم تدعيم
الصناعة في مصر توفيراً للنققات واتقاءً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل
هذه التحف . ويقول الذين ينسبون إلى سورية صناعة الزجاج الموهو بالمينا
لأنه إذا صحت نظريتهم هذه فإن غزو المغول تلك البلاد واستيلاء تيمورلنك
على دمشق سنة ١٤٠٠ يفسران تدهور هذه الصناعة وموتها بعد أن ==

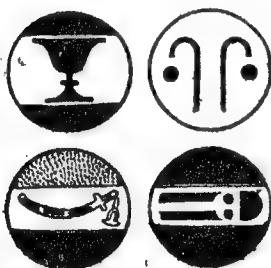
تطور الرنوك عند الغربيين حتى أصبحت في عهد الحروب الصليبية علما منظما له مصطلحاته الخاصة . ونرى مثلاً أن اللون الأزرق يُسمى في علم الرنوك azure وهي كلمة مشتقة من الكلمة الفارسية التي تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى في اللاتينية Lapis Lazuli ، و ثم حلقات اتصال أخرى بين علم الرنوك عند الغربيين وبينه عند الشرقيين ، ومن هذه الحلقات ذلك الشكل الغريب الذي يمثل نسراً . ذا رأسين . وقد ظهر هذا الشكل لأول وهلة على آثار الحثيين في الأزمنة القديمة وأصبح في أوائل القرن الثاني عشر شارة السلاطين السلاجقة . واتخذة أباطرة الدولة الرومانية المقدسة شعاراً في القرن الرابع عشر

وكانت رسوم الرنوك عند المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل كالتي نراها مرسومة على المشكاة المبينة في الشكل رقم ٢٧ أو على تروس مدببة عند قاعدتها كالتي نراها مرسومة على القارورة المبينة في الشكل رقم ٢٨

وفضلاً عن هذه الوحوش أو الطيور الرمزية (كالنسر الذي كان شائعاً إلى حد كبير ، والأسد الذي كان رنك السلطان

== نقل تيمورلنك إلى عاصمته سمرقند عدداً كبيراً من الصناعات وبينهم صانعو الزجاج (العرب)

بيبرس) ، كانت هناك شارات من نوع آخر يتخذها بعض موظفي البلاط بحكم وظائفهم كحامل الكأس ، ورئيس الصوالة ، وبعض الرؤساء الحربيين وفي الشكل رقم ٣٢ مجموعة من هذه الشارات . أما المعنى الذي تشير إليه الكأس وصوالة البولوا فظاهر ، بينما المعنى الذي تشير إليه الصورة الأخيرة في هذه



المجموعة ظل زمناً طويلاً يبعث على الحيرة ، وقد ظن في بعض الأوقات أنه الأثر الوحيد الباقي في الفن الإسلامي من الكتابة الهيرغليفية القديمة ، غير أن العلماء يرون فيه الآن رسماً

(شكل ٣٢) — رنوك إسلامية

تخطيطياً لمقلدة تكشف عن محتوياتها الداخلية على النحو الذي يظهر الرسم الذي رأيناه في الشكل ٩ . ويوضح الترس المدبب المرسوم على القارورة الطويلة كيف كان الرنك الشخصي — كالنسر ونحوه — مصحوباً بشارة الوظيفة في بعض الأحيان . وكانت الرنوك الإسلامية تلون بألوان زاهية إذا سمحت بذلك المادة المصنوعة منها لأن ألوان الرنك كانت جزءاً هاماً منه

ولنتنقل الآن إلى النسيج الفاخر في فارس والشام ومصر

حيث كان هذا الفن قد تطور وتقدم تقدماً عظيماً قبل أن يفتح العرب تلك البلاد ، وكانت هناك في الأقاليم البيزنطية المجاورة للبلاد المذكورة مراكز هامة للنسيج تصنع فيها أقمشة حريرية فاخرة ممتازة وتزينها موضوعات زخرفية جميلة ، وكانت هذه الموضوعات الزخرفية تشتمل على كثير من العناصر الساسانية التي اتخذها الصناع المسيحيون حين أخذوا يبارون جيرانهم .

ومع أن النبي كان يحرم الملابس الحريرية تحريماً باتاً فإن المسلمين لم يكتفوا بتشجيع مصانع الحرير التي كانت قائمة إذ ذاك ؛ بل كانوا ينشئون المصانع الجديدة أتى ذهبوا . ولقد كان اهتمامهم بالكاليات المحرمة إهتماماً لا استحياء فيه . ولا مبالاة بحيث ظفروا في فترة وجيزة بمركز هام كانوا به زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرون الوسطى . وآية ذلك الأسماء التي كانت تعرف بها في القرون الوسطى أنواع كثيرة من المنسوجات ، وهي اصطلاحات تجارية ظلت مستعملة حتى يومنا هذا ، مشيرة إلى الأماكن النائية التي بدأت فيها صناعة أنواع خاصة من الأقمشة ، أو مشيرة إلى الأسواق التي كان يتيسر فيها الحصول عليها . فالأقمشة التي كانت تعرف في أيام « شوسر » Chaucer باسم « فستيان » Fustian قد اشتق اسمها من كلمة « الفسطاط » Fustat أولى العواصم الإسلامية

في مصر — وكذلك الأقمشة التي لا تزال نسميها « الدمسكس
Damasks » قد اشتق اسمها من « Damascus » (دمشق)
وهي ذلك المركز التجاري العظيم الذي كان الغربيون ينسبون
إليه أشياء كثيرة لم يكن ينفرد بصناعتها . والحريير الذي
نسميه اليوم « مسلين » Muslin هو الذي كان التجار الايطاليون
يستوردونه من الموصل Mosul ، ويطلقون عليه اسم « موسولينا
Mussolina » . وقد عرب الايطاليون اسم بغداد إلى Baldacco
وأطلقوه على المنسوجات الحريرية الفاخرة التي كانوا يستوردونها
كما أطلقوه على المظلة الحريرية التي كانت تعلق على المذبح في
كثير من الكنائس وصارت تسمى « بلدا كينو Baldacchino
وفي العصور المتأخرة كان يطلق على أقمشة الملابس المستوردة
من غرناطة Grenada اسم جرينادين Grenadines ، وعرفت
بهذا الاسم في المتاجر الأوربية حيث كانت السيدات يبتعن
كذلك السحل أو (التفتة) Taftah الفارسية ، ويعرفها بهذا
الاسم نفسه وهو Taffeta وكان حى العتاية Atabiyah ببغداد
(وهو الحى الذي كانت تقطنه سلالة عتاب حفيد أحد صحابة
الرسول) معروفاً بشهرته في القرن الثانى عشر بنوع من المنسوجات
قلده القوم في أسبانيا ، وصار يعرف فيها باسم الحرير العتابى ،
وعرفه الفرنسيون والايطاليون باسم Tabis « تابس » ثم أصبح

معروفا بهذا الاسم التجارى فى أنحاء أوروبا جميعها^(١) .
 وفى يوم الأحد ١٣ أكتوبر سنة ١٦٦١ م ارتدى المستر
 بيليس^(٢) Pepys معطفه المصنوع من هذا الحرير العتائى الأسباني .
 الحلى بالشرائط الذهبية وهو غافل عن التاريخ القديم لاسم هذا
 الحرير المشار إليه . وفى سنة ١٧٨٦ حضرت الأنسة بيرنى
 Miss Burney احتفالا بعيد ميلاد ملكى فى وندسور Windsor
 مرتدية ثوبا من الحرير العتائى لونه لون الليلك ، وهو اللون الذى
 يطلق عليه فى بلاد الفرس اسم ليلج . وقد انتقل اللفظ إلى بلاد
 الغرب مع الشجيرة المزهرة التى تعرف بهذا الاسم — ولكن هذا
 الحرير الجميل الذى كان يرطب ويضغط عند صنعته لتتكون عليه

(١) فضلا عن ذلك فان هناك نوعاً من الأقمشة الفظنية يعرف باسم
 ديميتى dimiti وتذكر معاجم اللغة الانجليزية أن هذا اللفظ مشتق من
 اليونانية id بمعنى اثنين و mitos بمعنى خيط وذلك لأن هذا القماش كان فى
 أول الأمر ينسج من خيطين ، ولكن ليس يبعد أن الانجليز كانوا
 يستوردونه من دياط وأن اسمه مشتق منها كما ذكرت السيدة ديفونشير
 فى رسالتها التى أشرنا إليها (المغرب)

(٢) هو صامويل بيليس صاحب المذكرات اليومية المشهورة وقد كان
 رجلاً مثقفاً وسكرتيراً لإدارة البحرية البريطانية ، واختلط بمختلف الطبقات
 الاجتماعية وكتب مذكراته اليومية عن الحوادث بين سنتى ١٦٦٠ و ١٦٦٩ .
 وظلت هذه المذكرات مخطوطة حتى سنة ١٨٢٦ حين نشر اللورد بريبروك
 جزءاً منها ثم طبعت بعد ذلك مرات عديدة ؛ وهى تعين على تفهم روح
 ذلك العصر وحوادثه وأخلاق أهله ولا سيما المؤلف الذى ولد سنة ١٦٣٣ .
 وتوفى سنة ١٧٠٣ (المغرب)

تتموجات غير منتظمة قد بطل استعماله الآن . بيد أننا نرى أثره
سواحجاً في اسم القط الذي يشبه لونه الأسمر والأصفر لون الحرير
العنابي فإننا نطلق على هذا القط Tabby Cat أى (قط تابی) ^(١)

ومع أن في برلين قطعة من النسيج الحريري عليها اسم
هارون الرشيد ، فإن الحرير التي تنسب إلى بغداد نادرة جداً ،
وهناك قطعة نسيج محفوظة في بيعة القديس إيزودور Colegiata
de San Isidoro في ليون بأسبانيا (شكل ٣٠) عليها كتابة
تنص على أنها نسجت في بغداد .

ومن المحتمل أن يكون صانعها نساجا اسمه (أبو نصر) وهو
الاسم الذي تظهر آثاره في الجزء من القطعة المعد في كثير من
الأحيان لأن يكتب فيه اسم الصانع ^(٢) ، ورسوم هذه القطعة
حمراء وصفراء وسوداء وبيضاء ، وهي موضوع زخرفي إسلامي

(١) انظر La Strange, Baghdad under the Abbasid Caliphate Oxford 1900

(٢) يرى القارئ في جزئي المصريطين الظاهرين في الشكل كتابة تبدأ
أو تنتهي عند نقطة تماسهما وتكون مقلوبة في الجهة اليسرى من الشكل ،
وفي المصريط الأعلى « البركة من الله » في ناحية و « البركة من الله واليمن »
في الناحية الأخرى ، وفي المصريط الأسفل « مما عمل في بغداد » من
ناحية و « لصاحبه أبو بكر مما عمل في بغداد » من ناحية أخرى . ومن
ثم فإن أبا بكر هذا — وليس أبو نصر — إنما هو صاحب القطعة وليس
ناسجها كما يظن المؤلف (المعرب)

قديم يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادي تقريباً ، ويقوم على دوائر كبيرة تتوّلها طيور وحيوانات وزخارف نباتية موروثه عن تقاليد فنية قديمة . ومن العناصر الظاهرة في هذه الزخارف صورة الفيل ، والمحتمل أن يكون مصدرها بلاد الهند ، ويظهر هذا الحيوان على قطعة من نسيج الحرير الفارسي أقدم بعض الشيء من القطعة السابقة . وقد اكتشفت هذه القطعة الجديدة منذ بضع سنوات في كنيسة إحدى القرى التي تقع على مقربة من مدينة كاليه ، وهي الآن كنز من كنوز متحف اللوفر^(١) ، وترى كذلك صورة الفيل على كثير من قطع النسيج البيزنطية التي كان الصانع البيزنطيون يقلدون فيها المنسوجات الفارسية^(٢) ،

(١) على هذه التحفة كتابة نصها : « عز وإقبال للقائد أبي منصور مجتكين أطال الله بقاءه » ولعله القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبسه وقتله هذا الأمير في سنة ٣٤٩ هجرية (٩٦٠ ميلادية) كما جاء في ابن مسكويه (طبعه كيتاني ج ٦ ص ٢٣٤) ، وابن الأثير (ج ٨ ص ٣٩٦) (العرب)

(٢) وتظهر صورة الفيل في سجادة مرسومة في صورة من مقامات الحريري يرجع عهدا إلى القرن الرابع عشر ، وقد نقلها الأستاذ أرنولد في اللوحة رقم ١٢ من كتابه عن التصوير في الاسلام .

كما تظهر أيضاً على صحن من الخزف ذي البريق المعدني صنع (بمصر) في العصر الفاطمي وعليه توقيع صانعه (علي) وكذلك على سلطانية من الخزف الأزرق الذي صنع بمدينة سلطان آباد في إيران وهذان القطعتان من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم . وزراها أيضاً على بعض تحف محفوظه بدار الآثار العربية (العرب)

والنسيج الحريرى الفاخر المحفوظ فى قبر شرلمان بمدينة إكس
لا شابل من أهم هذه القطع التى نحن بضددها
ولقد زاد طلب المنسوجات الحريرية الفاخرة ازدياداً سريعاً
فى أوروبا تبعاً لنمو التجارة مع الشرق . وطغت الأقمشة الإسلامية
النفيسة بكميات وافرة على أوروبا حتى فطن الغربيون من أصحاب
رؤوس الأموال إلى أن هذه الصناعة الراجحة مصدر كبير من
مصادر الثراء ، فأقاموا مصانع نسيج فى مراكز مختلفة ، وبدأوا
جدياً فى منافسة المصانع الشرقية والأسبانية .

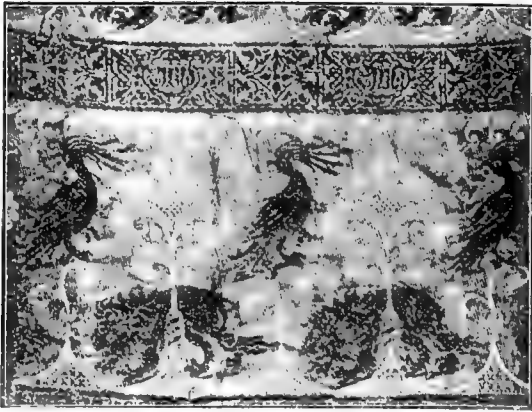
وكانت جزيرة صقلية الإقليم الذى استمد منه أوائل الصناع
الإيطاليين خبرتهم الفنية ، والموضوعات الزخرفية التى استعملوها ؛
ولا غرو فإن الغزاة المسلمين كانوا قد أنشأوا فى القصر الملكى
بمدينة بالرمو داراً شهيرة للنسيج ظلت على ازدهارها بعد أن عادت
الجزيرة إلى الحكم المسيحى فى عهد الترمنديين ، وقد زادت
المدرسة الصقلية تقدماً فى النسيج فى عهد الاحتلال الترمندى
بفضل اتصالها بالأساليب البيزنطية على يد عدد من النساخين
اليونانيين الذين أسروا فى غارة بحرية فى بحر الأرخبيل سنة ١١٤٧
وألحقوا بمصانع النسيج فى القصر الملكى . وفى أوائل القرن
الثالث عشر كان نسيج الحرير قد أصبح أهم الصناعات فى كثير
من المدن الإيطالية الغنية ، حيث ظهرت منسوجات قلدت

للمنسوجات الصقلية تقليداً يصعب معه التفرقة بين النوعين ، وكانت تصدر بوفرة من تلك المدن الإيطالية الى البلدان الأخرى وفي القرن الرابع عشر ظهر في المنسوجات الحريرية الإيطالية أثر عوامل جديدة كانت في ذلك الوقت تؤثر في الفن الإسلامي ؛ ففي قطعة الديباج الموشاة بالذهب في الشكل رقم ٣٣ لا نرى الاسد والمراوح النخيلية Palmettes والفروع النباتية والكتابات العربية وغير ذلك من تلك العناصر الشرقية الأخرى التي كانت ذاتعة في المنسوجات الإيطالية في ذلك العصر ، نقول لا نرى هذه العناصر فحسب بل نرى أيضاً رسوم طيور صينية الطراز . وظهر هذه الرسوم الصينية في أوروبا بعزى بنوع خاص إلى طواري هامة أحدثت تغيرات عظيمة في الشرق الأقصى

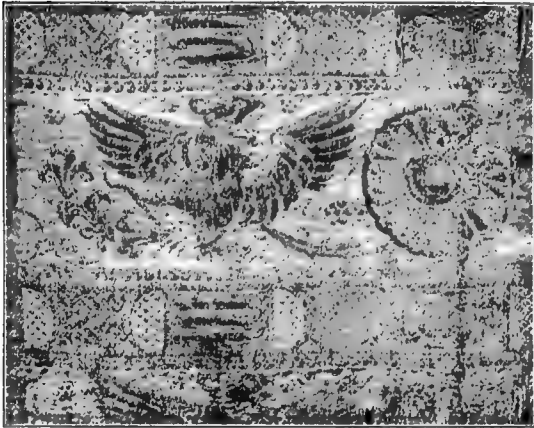
ففي سنة ١٢٠٨ غزا بلاد الصين قوم المغول الرحل بقيادة قبلاى خان (أخى هولاكو الذى قضى بعد ذلك على الدولة العباسية سنة ١٢٥٨) ، وأسس هؤلاء المغول في بلاد الصين أسرة يوان Yuan التي ظلت تحكم البلاد حتى سنة ١٣٦٧ ، وكانت نتيجة هذه الفتوحات أن أصبحت مساحة كبيرة من آسيا تمتد من بلاد الفرس إلى المحيط الهادى خاضعة مدة قرن من الزمان لحكم جملة أعضاء من بيت مغولى واحد ، وقد أدت

هذه الظروف إلى تبادل عظيم في أساليب الفن بين شرق آسيا وغربها ، ونمت في بلاد الصين جالية إسلامية كبيرة تألفت من جاليات صغيرة كانت قد استقرت هناك في عهد أسرة طانج Tang ، واتخذت العربية لغة لها ، شأنها في ذلك شأن الشعوب التي انتشر فيها الإسلام . وكان بين أفراد هذه الجالية كثير من الصناع منهم نساجو الحرير الذين أنتجوا في مرا كز صناعية غير معروفة منسوجات كانت مع ذلك ذائعة الشهرة وعظيمة المكانة في أنحاء العالم الإسلامي كله ، وذلك بفضل المهارة الوراثة التي كانت للنساجين في بلاد الصين وهي مهد الحرير منذ القديم . وقد أعجب المسلمون في الشرق الأدنى بهذه المنسوجات الحريرية الفاخرة إعجاباً جعل لها أكبر الأثر في تطور صناعة النسيج وتقدمها في العالم الإسلامي . وأثرت منسوجات الصين في المنسوجات الأوروبية عن طريق الشرق الأدنى ، وقد وصات إلينا بعض أمثلة بديعة لصناعة النسيج الصينية في العصور الوسطى ، ولعل أفرها قطعة محفوظة في دانزج Danzig لا بد أن تكون قد صنعت لأحد السلاطين المالك وهو الناصر محمد بن قلاوون الذي يرى اسمه منسوجاً عليها

وفي الشكل رقم ٣٤ صورة قطعة من الديباج الموشى بالذهب ترجع إلى أصل صيني ، وعليها زخارف تقوم على أشكال من



(شكل ٣٣) — نسيج من الحرير . إيطالي في القرن الرابع عشر
بمتحف فكتوريا وألبرت



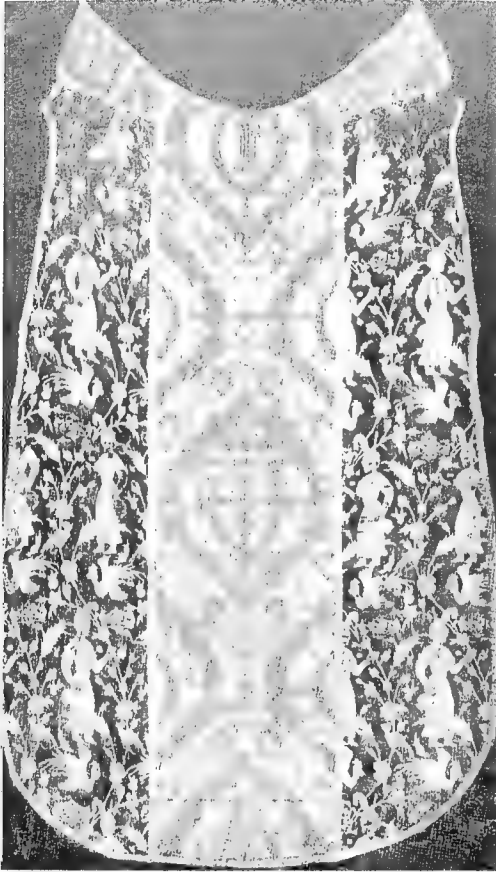
(شكل ٣٤) — نسيج من الحرير . صيني في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر
بمتحف فكتوريا وألبرت

الحیوان الخرافى الذى يعرف باسم العنقاء ، ومن المراوح النخيلية (الپالمات) ومن الكتابات العربية ، مرسومة كلها فى أشرطة يفصل كل واحد منها عن الآخر شريط من زخارف هندسية ، وتعتبر هذه القطعة نموذجاً من نوع یمتثل أن يكون هو الأصل الذى اشتقت منه زخرفة الطيور فى الشكل رقم ٣٣٣

ولم یکن استخدام الخراير الشرقية فى عمل الملابس الكنسية مقصوراً على العصور الوسطى بل نجده أيضاً فى عصور متأخرة . فخمار الصلاة الذى ترى صورته فى الشكل ٣٥ مصنوع من نسیج فارسى يرجع عهده إلى آخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر . وعلى هذا النسیج زخارف تجعله غیر لائق لأن یتمخذه منه لباس يرتديه القسيس فى أثناء القداس ، أو لأن یُسمح بوجوده فى مسجد من المساجد . والعناصر الأساسية لهذا النسیج صفوف من الفتیان يرتدون ثياب البلاط وفى أيديهم كؤوس وزجاجات خمر ويقفون بین فروع طويلة دقيقة متصلة بعضها ببعض تحمل أوراقاً وزهوراً من النوع الذى كان صنّاع الفخار الأتراك فى ذلك الوقت یقلّدونه أدق تقليد ، وفى المسافات المحصورة بین رسوم هؤلاء الشبان ترى طيوراً مرسومة على نحو یمثل أنه متأثر بالأساليب الصينية . وعلى كل حال فإن هذا الرسم فى مجموعه واحد من

رسوم أنيقة بهيجة كانت ذائعة في مثل هذا الديباج إبان العصر الصفوى . وفى القطع التى كانت أكثر أناقة وأعظم أبهة ، زاد الميل إلى المسحة التصويرية حتى لقد كانت تمثل عدة مواقف من قصص غرامية كقابلة خسرو وشيرين ، وقصة لىلى والجنون ، كما كانت تزينها أحياناً مناظر طبيعية غاية فى الإبداع والدقة تظهر فيها الأعشاب والشجيرات المذهبة ، وتتخللها أنواع الحيوانات المستأنسة منها والمتوحشة مرسومة بطريقة تبعث فيها الحياة وتكسب القطعة بهاءً وسحراً عظيمين

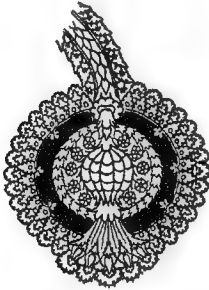
وتم رسوم على قطع حريرية كانت تحلى بها حافات (كنارات) الملابس الكنسية ، ومجموعة هذه الرسوم من زخارف كانت ترى على المنسوجات فى عصر كان فيه النساجون الأتراك والإيطاليون يجتهد كل جماعة منهم ، وتصيب كثيراً من النجاح فى تقليد ما تنتجه الجماعة الأخرى من المنسوجات ؛ بحيث كان من الصعب على الخبراء أحياناً أن يميزوا فى بعض هذه المنسوجات بين ما هو من صناعة أوروبية وما هو من صناعة شرقية وعلى الرغم من أن خمار الصلاة الذى مر ذكره حديث العهد وأوروبى الشكل ، فإن زخارفه تركية من طراز نشأ فى آسيا الصغرى فى القرن الخامس عشر . وتتألف هذه الزخارف التركية فى أبسط حالاتها من أشرطة طولية فيها رسوم



(شكل ٣٥) — خمار Chasuble من الديباج الفارسي .
القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس
لعلّ الشريط من السمقس التركي

أولا رسوم فيها ، وتجري في منحنيات متضادة ، فتقابل في بعض الأحيان . وأما أرضية الزخرفة فتتألف من رسوم على شكل شبكة ، وفي بعض القطع زخارف تقليدية معقدة إلى حد ما ، ورسوم في عيون الشبكة ، كما يظهر ذلك في أهداب (كنفارات) الملابس الكنسية . على حين ترى في قطع أخرى عناصر زخرفية مشابهة تبدأ من المواضع التي تلتقي فيها الأشرطة

ومثال ذلك ما نراه في قطعة الديباج الفاخرة التي يوجد رسمها في الشكل رقم ٣٧ ، وفيها زخرفة منسوجة بالذهب وأرضيتها حمراء قرمزية ، وحدودها زرقاء اللون ، وفي أرضيتها الحمراء بعض بقع زرقاء . وفي الفراغ المحصور بين الزخارف الرئيسية ترى رسم شبكة من الزخارف الثانوية تخرج منها زهور الورد والزنبق والقرنفل والنجس



وعن براعم الزهور التي تؤلف العنصر الرئيسي لهذه الزخرفة أخذ الإيطاليون عناصر الزهور المرسومة في الشكل رقم ٣٦ كما أخذوا العناصر التي تشبهها كل

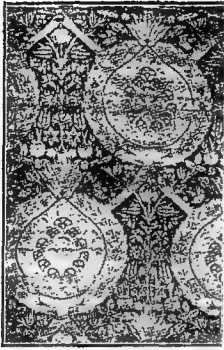
الشبه ، والمستعملة في قطعة (شكل ٣٦) — منظر تفصيلي من نسيج حريري . إيطاليا في القرن القبطية التي يرجع عهدا إلى السادس عشر . بالتحف الأهل في فلورنسة

آخر القرن الخامس عشر والمرسومة في الشكل رقم ٣٨
وفي القرن السادس عشر ابتدع النساخون الأوربيون
والأتراك — الذين كانوا يتناوبون قصب السبق — ضرباً
معقدة كثيرة لموضوع الشبكة والبرعوم وزخرفوا القطيفة الفاخرة
— التي كانت محبوبة جداً في هذا العصر — بالطراز الزخرفي
الخاص الذي أصبح منذ ذلك الوقت مقروناً بها .

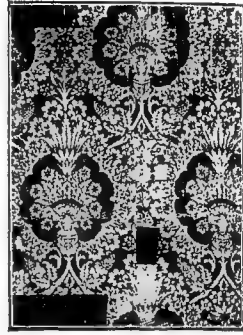
وقد رسم وليم موريس^(١) زخرفة من هذا النوع للقطيفة
المقشبة الفاخرة ذات الألوان الأخضر والبرتقالي والأبيض
والذهبي . (انظر الشكل رقم ٣٩) . وكان ذلك منه محاولة
فريدة لإحياء تلك المنسوجات الغالية

أما السجاد الذي يعتبر الآن شيئاً لا غنى عنه ، فقد جاء
إلى أوروبا من الشرق ، وكان من الكماليات التي لا يصل إليها
غير الموسرين من الهواة الذين كانوا في بادئ الأمر يعتبرونه
كنزاً يحتفظ به أكثر من اعتبارهم إياه شيئاً ينتفع به . والسجاد

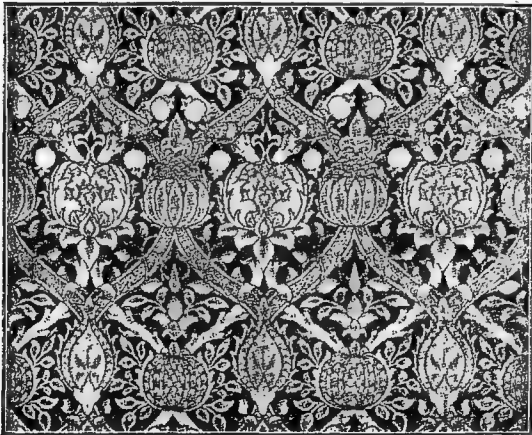
(١) ولد وليم موريس William Morris عام ١٨٣٤ بجوار لندن
ودرس في جامعة أكسفورد وأصبح كاتباً وأديباً فضلاً عن استمداده الفني
الكبير الذي جعله يتخذ الفنون الزخرفية حرفة له مدة سنين عديدة عكف
بعدها على التأليف والترجمة غير تارك للفن إلا أوقات الفراغ ، فكتب
قصائد قصصية عن الحياة عند الأغريق وفي العصور الوسطى ، ونقل إلى
الإنجليزية « الأوديسيا » و « الأنباذ » وبعض قصص الامم الشمالية .
وتوفي سنة ١٨٩٦ (العرب)



(شكل ٣٧) — نسيج من
الحرير . آسيا الصغرى في القرن
السادس عشر . بمتحف الفنون
الزخرفية في باريس



(شكل ٣٨) — مخمل من
الحرير . ليطالى من القرن
السادس عشر . بمتحف فكتوريا
وألبرت



(شكل ٣٩) — مخمل من الحرير . من نسيج وليم موريس سنة ١٨٨٤
بمتحف فكتوريا وألبرت

قديم جدا في الشرق سواء منه الناعم الملمس الذي يشبه نسيج « التابستري » Tapestry أو النوع ذى الخيوط الرخوة المعقودة في النسيج ، والتي ينتج عنها سطح له وبر يشبه القטיפه .
وقديماً كان السجاد يتخذ في الشرق حصيراً للنوم أو غطاء للجدران أو فرشاً للأرض . وتدل رسوم السجاد الشرقى في الصور الإيطالية : على أنه كان معروفاً في أوربا منذ القرن الرابع عشر على أقل تقدير^(١) . وفي القرن السادس عشر أصبح السجاد سلعة عادية في الأسواق . وتدل الوثائق التاريخية على أن الكردينال ولزى^(٢) Cardinal Wolsey تمكن في سنة ١٥٢١ بمساعدة سفير البندقية من الحصول على ستين سجادة شرقية وضعها بقصره في هامبتون كورت Hampton Court . ولعل هذه السجاجيد كانت تشبه النماذج التي نراها في صور

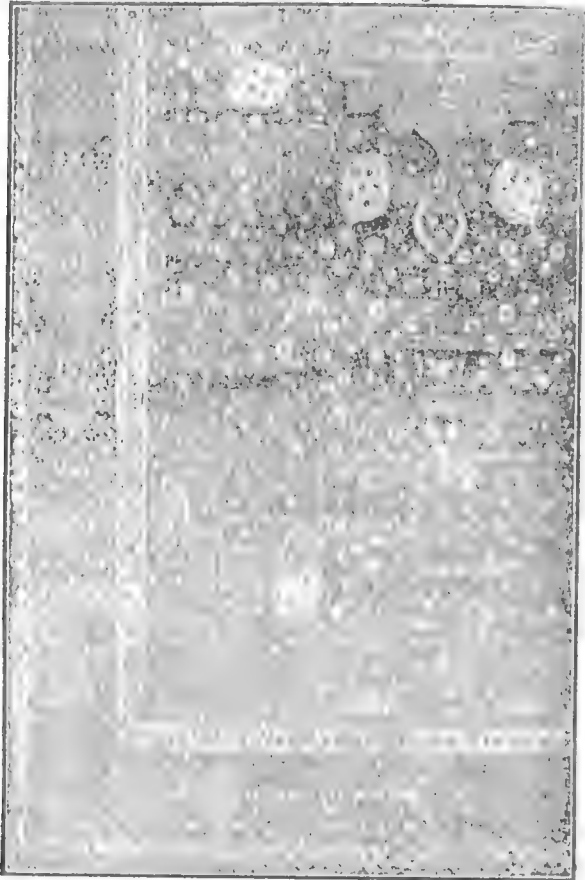
(١) توجد صورة السجاجيد الشرقية — ولا سيما المصنوع منها في أوשאق بآسيا الصغرى — داخله في زخارف لوحات عدد من المصورين الايطاليين والهولنديين ، وقد صار نوع من سجاجيد أوשאق معروفاً باسم سجاجيد هولباين Holbein لأنه يظهر في إحدى لوحات هذا المصور الألماني (المغرب)

(٢) هو توماس ولزى ولد في أبسويتش بإنجلترا سنة ١٤٧١ وانتظم في سلك الكنيسة ثم اتصل بالملك هنرى السابع الذى عينه أسقفاً في لنكولن ، وظل ولزى يتقلب في المناصب الكنسية العالية حتى بلغ الذروة في عصر هنرى الثامن ، ولكن هنرى كان مزواجا وتقم على ولزى عندما رفض الموافقة على زواجه من آن بولين فخرده من وظيفته ومصادر أملاكه (المغرب)

هولباين Holbein والتي يمكن مقارنتها بما لا يزال باقياً من السجاجيد التي كانت تصنع بآسيا الصغرى في ذلك الوقت . وفي قصر بوتون Boughton House بنورثمبتونشير-Northamptonshire ثلاث سجاجيد صنعت خصيصاً للسير إدوارد منتاجو Sir Edward Montagu ومنسوج في حافتها شاراته (رنكه) وتاريخ سنة ١٥٨٤ ، وهذه السجاجيد الثلاثة من نوع كان يعرف حينئذ كما يعرف الآن باسم السجاجيد التركية ، وهي محلاة بأشكال زخرفية زرقاء اللون على أرضية حمراء ، وشم بعض تفاصيل صفراء اللون ، تزيد الزخرف حياة ورونقاً

وفي القرن السادس عشر وصل الصنّاع من الفرس بصناعة نسج السجاد إلى درجة من التقدم لم يصل إليها أحد قباهم ولا بعدهم ، فاستطاعوا بمهارة نادرة إنتاج أنواع لا نظير لها في الجمال . وفي متحف فكتوريا وألبرت Victoria and Albert الآن واحدة من تلك التحف الفنية النادرة المثلأ أصلها من مدينة أردبيل حيث ظلت قروناً في مسجد الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية

وفي الشكل رقم ٤٠ صورة جزء من هذه السجادة الكبيرة وهي ذات صناعة فنية بديعة إذ أنها تشتمل على أكثر من ثلاثين ألف عقدة دقيقة بنسبة ٣٨٠ عقدة في البوصة



(شكل ٤٠) — سجادة ذات وبر من جامع أردبيل . فارسية . مؤرخة سنة ١٥٤٠
بمتحف فكتوريا وألبرت

المربعة الواحدة . وفي وسط السجادة المذكورة جامعة كبيرة محيطها مئزر كاسنان المنشار وحولها جامات أخرى صغيرة بيضاوية الشكل مدية الطرفين ، وكل ذلك تزيينه زهور وزخارف نباتية بألوان براقية . وفي كل ركن من أركان أرضية السجادة المستطيلة ترى رسماً يتكون من ربع الموضوع الزخرفي الذي يتوسط السجادة ، والذي يتكون كما ذكرنا من جامعة كبرى حولها جامات صغيرة . وأرضية السجادة شديدة الزرقة تعطيها زهور يانعة تنبت من جذوع ملتوية . وبين هذه الزهور ثريتان مرسومتان كأنهما معلقتان في الهواء ، وقد ألقنا بذلك مراکز ثانوية في الزخرفة . وأما كمنار السجادة أو (حافها) فمحدود بخطوط هامشية مستقيمة ، ومملوء بدوائر ومستطيلات ذات فصوص ومزدهج برسوم الزهور والزخارف النباتية . وعلى أرضيته الزرقاء رسوم زهور وزخارف نباتية أيضاً — وترى في طرف من أطراف السجادة مستطيلاً فيه بيتا شعر للشاعر الفارسي حافظ الشيرازی^(١) . وقد كتب في أسفله العبارة الآتية :

« عمل بيد بنده درگاه مقصود کاشانی سنة ٩٤٦ »

(١) « جز آستان توام در جهان پناهی نیست

سر مرا یجز این در حواله کاهی نیست »

ومعناه : « لا ملجأ لي في الدنيا إلا عتبتك ولا حي لرأسي إلا هذا الباب »
(العرب)

وعلى الرغم من أن هناك سجاجيد أقدم من هذه السجادة فإنها بقيت زماناً طويلاً ، وهي أقدم ما كان معروفاً من السجاجيد المؤرخة . على أن هناك في الوقت الحاضر سجادة أخرى تفوقها في القدم ، وتلك هي السجادة الفارسية البديعة المحفوظة في متحف بولدى پدزولى Poldi Pezzoli في ميلان ؛ وعليها ما يفيد أنها من صنع غياث الدين جامى في سنة ١٥٢١^(١)

وقد تعلم الصناع الأوروبيون من المسلمين نسج السجاد ذى الوبر ، وكانوا يتبعون في أول الأمر الطريقة الشرقية اليدوية التى تظهر فيها خفة اليد وسرعة الحركة

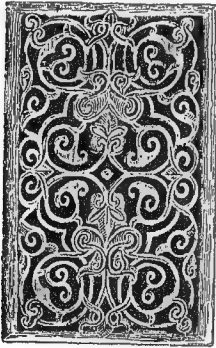
ولكنهم استخدموا في الأزمنة المتأخرة طرقاً ميكانيكية بحتة . ونحن نرى على السجاد المصنوع بالآلات والذى ذاع استعماله الآن كثيراً من الرسوم المأخوذة عن الأصول الإسلامية ، ولكنهم رسوم اقتضاها الذوق السائد ، وليست بقايا من الأساليب القديمة على أن هذه السجاجيد الأثرية العتيقة خالدة الذكر ، غالية

(١) على هذه السجادة بيت شعر فارسى هذا نصه :

شد از سى غياث الدين جامى بدین خوبی تمام آين کارنامى
سنة ٩٢٩ ، ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ على يد غياث الدين جامى

ولكن المستشرقين وعلماء الآثار ليسوا متفقين في قراءة التاريخ ، فان كثيرين منهم يقرأون ٩٤٩ بدل ٩٢٩ ولكننا نرجح رأى الذين يقرأون ٩٢٩ (العرب)

القيمة ، عظيمة المقدار ، وذلك بنسجها الذى يشبه القطيفة
أكثر منها بما نراه عليها من رسوم وزخارف
وإذا تركنا زخرفة السطوح المستوية إلى الزخارف البارزة
رأينا أن الحفارين والمثالين المسلمين كانوا يتبعون نفس الأساليب
الزخرفية التى كانت تسود صناعاتهم الفنية الأخرى . على أننا
نلاحظ أن الحفر وصناعة التماثيل فى الإسلام خاليين من تنوع
الطرز والأساليب الذى يسود الزخارف البارزة الأوربية ، وهى
الزخارف التى اكتسبت من تقاليد الحفر والتصوير ما لم يكن
معروفاً عند المسلمين . فنحن لا نكاد



نرى فى صناعة الحفر الإسلامى إلا
تكراراً لموضوعات زخرفية تشابه أو
تكون هى بعينها الموضوعات الزخرفية
التي نراها مستعملة فى صناعة النسيج
وفى تكيفات المعادن وفى التصوير . وقد
اتخذت هذه الرسوم كموضوعات زخرفية
بطرق غريبة عما ألف الأوربيون .

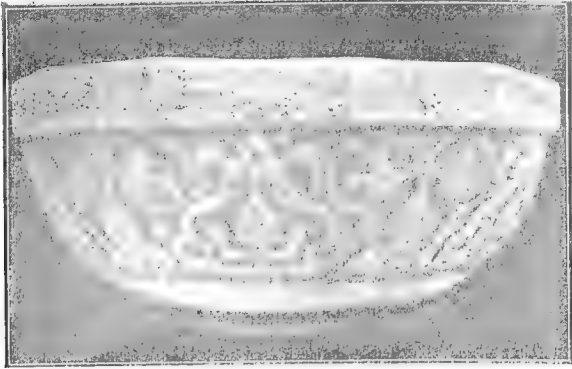
(شكل ٤١) — حشوة
من الخشب المحفور . مصر فى
القرن العاشر أو الحادى عشر .
دار الآثار العربية بالقاهرة

فالرسم الذى كان يستخدم لتزيين فاتحة
مخطوط مذهب أو يستخدم كموضوع
زخرفى لقطعة من الديباج كان المسلمون

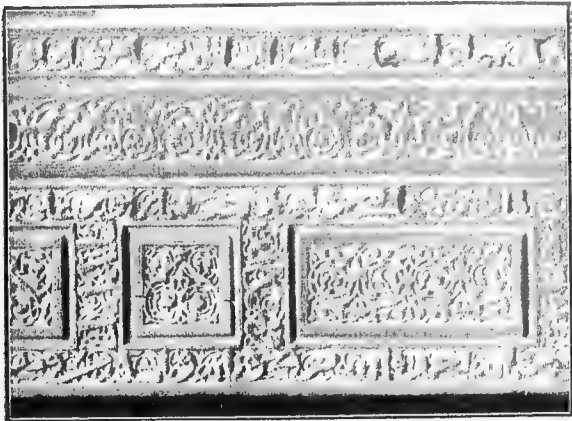
لا يجدون حرجاً في حفره في الحجر على سطح قبة أو على جدران جامع . والحوض الرخامي المبين في الشكل رقم ٤٢ والذي يرجع تاريخه إلى سنة ٦٧٦ هـ (١٢٧٧ — ١٢٧٨ م) وعليه كتابة باسم محمد الثاني سلطان حماة ، وعم المؤرخ أبي الفدا ، هذا الحوض يظهر فيه كيف اتخذ الحفار لنفسه موضوعاً زخرفياً كان ذاتاً في جملة صناعات إسلامية أخرى . وهذا الموضوع الزخرفي مكون في جوهره من تكرار رسم بعينه ويمكن أن يمتد هذا الرسم في الجانبين إلى حد لا نهاية له ، وتكون الزخرفة حافة أو إفريزاً ، وقد يمتد في الجانبين وإلى أعلى وأسفل لتتكون من ذلك زخرفة عامة

وتم رسوم تشبه رسوم ذلك الحوض الرخامي محفورة في حشوات تابوت لشيخ توفى في سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) . ومحفورة أيضاً في الإفريز الذي يجري فوق هذا التابوت كما هو مبين في الشكل رقم ٤٣ . وهذا التابوت الثمين محفوظ في دار الآثار العربية إلا جانباً منه في متحف سوٲ كنسنجنجن South-Kensington .

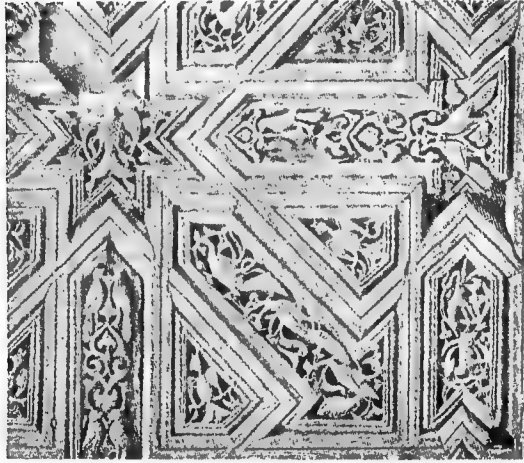
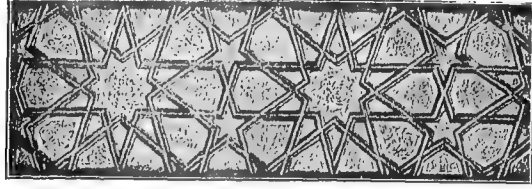
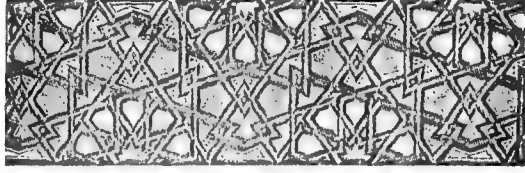
وكانت صناعة الحفر في العصر الفاطمي تمتاز بعمق الرسوم حتى ليخيل للرائي أنها نافذة كما هو مبين في شكل رقم ٤١ الذي يمثل حشوة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . والزخارف المحفورة



(شكل ٤٢) — حوض من الرخام . سوري . مؤرخ ١٢٧٧ — ٨
بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ٤٣) — حشوات خشبية من ضريح في القاهرة . مؤرخة سنة ١٢١٦
بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل ٥٥ و ٥٦) — مصراعا باب فيهما حدوث من
العاج المحفور والكثف . القاهرة في القرن الخامس عشر .
بمتحف مكتوريا وألبرت

(شكل ٤٤) — سقف من الخشب المحفور . القرن الحادي عشر .
بالتحف الأهل في بالرمو

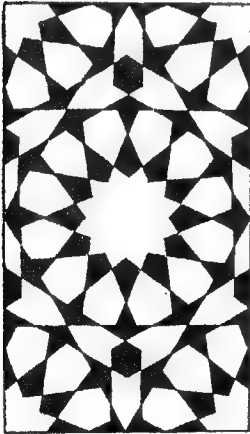
في السقف الخشبي الذي يرى في الشكل رقم ٤٤ ، فاطمية الطراز على رغم أنها من صناعة صقلية^(١) . وفضلاً عما تحدته الحشوات المحفورة حفرًا عميقاً من بديع الأثر في هذا السقف ، فإن بين زخارفه النباتية حيوانات ونباتات عديدة . وذلك كله من ميزات التحف الفاطمية التي كانت تصنع للبلاط وللأغراض الدنيوية حيث كانت الرسوم الآدمية شائعة الاستعمال .

وفي هذا السقف تظهر أساليب النجارين المسلمين في صناعة الخشب ، وهي الأساليب التي دفعتهم إلى اتخاذها اعتبارات عملية وزخرفية في نفس الوقت . ذلك لأن ندرة الخشب للملائم الممتاز والأحوال الجوية التي جعلت الخشب عرضة للتقلص والالتواء ، كل هذا أدى بالنجارين إلى تصغير الحشوات الخشبية إلى أكبر حد ممكن ، ونتجت عن ذلك بالطبع زيادة متناسبه في إطارات الحشوات

وقد وصل النجارون المسلمون شيئاً فشيئاً إلى طريقة غاية في الدقة والجمال لتجميع الحشوات الخشبية الصغيرة راغبين بذلك في متانة الصنع وتنوع الرسوم ، فاستطاعوا بتعشيق هذه الحشوات تأليف أشكال كان المسلمون مولعين بها كل الولوع

(١) هذا السقف أصله من الكابلا بلاتينا ، ولسنا نوافق المؤلف في القول بأن زخارفه فاطمية الطراز ، فإن الحيوانات المحفورة على الحشوات الفاطمية ليست في دقة هذا السقف ولا في جماله (المعرب)

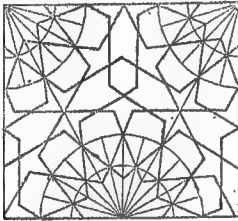
ولعل هذه الرسوم المكونة من الحشوات الكثيرة الأضلاع المعشقة حول أشكال نجمية ، هي أكثر ما ظهر عليه الطابع الإسلامي أو أكثر ما قدمه الإسلام لفن الزخرفة . وقد استخدم الصانع هذه الرسوم في الفنون المختلفة على أنها أحسن ما تكون ممثلة في الخشب الذي لعب دوراً كبيراً في تطور هذا النوع من الزخارف . وقد اشتغل فنانون مهرة بعمل هذه الرسوم في جميع أنحاء العالم الإسلامي . وإن صح أن هذه الرسوم أصبحت في العصور المتأخرة كثيرة التعقيد ودب فيها الفساد فصارت غرضاً هندسياً جافاً ، نقول إن صح ذلك فإن أشكالها البسيطة



كانت أبداً وسائل فعالة لإظهار الألوان الفنية التي برعت فيها العبقرية الإسلامية إلى حد بعيد وفي الشكل رقم ٤٧ زخرفة من هذا النوع ، وهي ترتيب بديع لنجوم اثني عشرية رسمت داخل أشكال سدسة الأضلاع . وقوام هذه الزخرفة الرسم المبين في شكل ٤٨ الذي رسمه « ميرزا أكبر » مهندس شاه الفرس في

(شكل ٤٧) — رسم هندسي إسلامي

أوائل القرن التاسع عشر . وقد حفظت كثير من رسومه في متحف فكتوريا وألبرت . ونحن نرى في الرسم الأصلي أن الدوائر والخطوط التي استعان بها الرسام على تكوين الشكل النهائي مخطوطة بآلة مدببة على الورق ، بينما الشكل النهائي نفسه قد رسم بالمواد على هذه القاعدة . ولعل الطريقة التي استخدمت هنا هي الطريقة التقليدية التي كان يستعملها الصناع الشرقيون في مصانعهم ، وهي على كل حال تنفعنا في الوقوف على الأسلوب الذي



كان الرسامون الشرقيون يتبعونه في إتمام عمل يمكن القيام به على أساليب متنوعة ويشهد بذلك الكثير مما كتب عن هذه الرسوم^(١)

(شكل ٤٨) — الأساس الهندسي

للرسم النصور في شكل ٤٧ .

من رسم لميرزا أكبر . إيران

في أوائل القرن التاسع عشر

وفي مصر اعى الباب

المصريين اللذين يرجع عهدهما

إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والمرسومين في الشكاين

(١) قد حلل الأستاذ ج . برجوا G. Bourgoin نحو مائتي رسم

من هذه الرسوم الغربية في كتابه « Le Trait des Entrelacs »

(Paris 1819) . كما أن الأستاذ ا . ه . هانكن E. H. Hankin

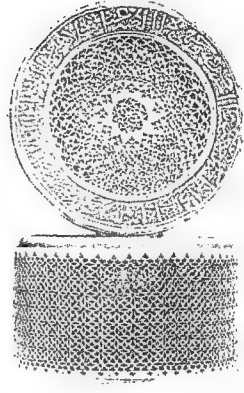
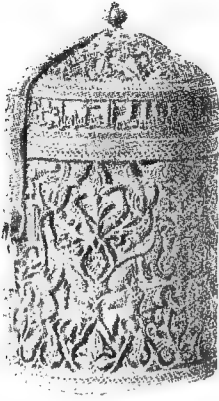
قد شرح بمهارة غير عادية بعض أمثلة كثيرة التعقيد من هذه الرسوم في

كتابته The Drawing of geometric Patterns in Saracenic art, (Calcutta, 1925)

(٦ — ج ٢ — الاسلام)

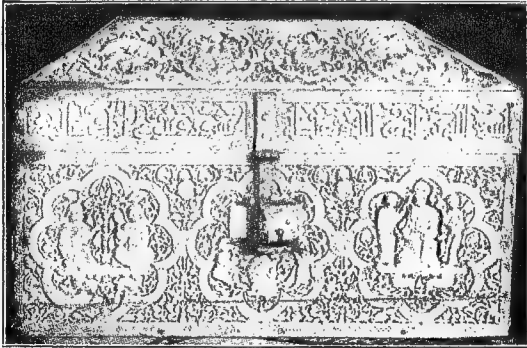
٤٥ و ٤٦ نرى الحشوات صغيرة جدا بحيث أمكن أن يستبدل العاج بالخشب في صناعتها ، فأصبح المصراعان آيتين في الإبداع والفن الزخرفي ، وفي أحد هذين المصراعين حفرت على الحشوات زخارف نباتية بارزة بروزاً دقيقاً ومدياً ، وفي الآخر كفتت الحشوات برسوم هندسية خاصة . ومن المحتمل أن تكون هاتان التحفتان أثرًا من آثار منبرين يشبهان في الرسوم والزخارف منبراً محفوظاً في متحف فكتوريا وألبرت وكان السلطان قايتباي (١٤٦٨ — ١٤٩٥) قد شيده بمسجد بالقاهرة ، ثم هدم المسجد في القرن التاسع عشر ليفسح الطريق لشق شارع جديد بالمدينة

وقد أنتج المسلمون تحفاً بديعة كثيرة ، صنعوها كلها أو بعضها من العاج ، الذي كانوا يزينونه بزخارف محفورة أو مكفّطة أو منقوشة ؛ ففي القرن العاشر كانت تشغل في قرطبة مدرسة من حفاري العاج على طراز واضح متقن يدل على أن عهداً غير قصير من التجربة كان قد مهد له . ومن الأمثلة التي وصلت إلينا من هذه الصناعة التي نحن بصددنا العلبة الأسطوانية المرسومة في شكل ٤٩ . وأصلها من كاتدرائية زامورا Zamora وهي محفوظة الآن في متحف الآثار بمدريد . وحول غطاؤها المقبب كتابة تفيد أن العلبة صنعت للخليفة الحكم الثاني في سنة



(شكل ٤٩) — علة من العاج
الحفور . قرطبة . سنة ٩٦٤ .
بالموزيو اركيولوجيكو في مدريد

(شكل ٥١) — علة من العاج
الحفرم . القاهرة . القرن الرابع عشر
بالمتحف البريطاني



(شكل ٥٥) — علة من العاج الحفور . قرطبة . سنة ١٠٠٥ .
كاتدرائية پامپلونا . تصوير أركسيف ماس

٩٦٤ م^(١) ليهديها لزوجته أم الأمير عبد الرحمن . وهذه التحفة هي أجمل ما في مجموعة تشمل تحفاً عديدة مشابهة صنعت في قرطبة حول نفس التاريخ . والتحفة التي نحن بصددنا مغطاة كلها بزخارف نباتية وأزهار وطواويس وطيور أخرى وأنواع من الحيوان . وهناك تحف أخرى من هذه المجموعة في لندن وباريس وغيرها من البلاد وهي تشبه في شكلها وصناعتها العلبة السابقة ؛ ولكن زخارفها مختلفة ، فإنها تقوم على دوائر متصلة ذات فصوص تحتوى على أشكال آدمية . مثال ذلك الرسم الموجود على علبة العاج المستطيلة المرسومة في الشكل رقم ٥٠ وهذه التحفة من عمل صناع عديدين . يمكن أن تتبين اسمي اثنين منهم وهما (خير وعبيدة) مكتوبين على حشوتين قاما بحفرهما . وكان صنع هذه التحفة عام ١٠٠٥ لموظف في البلاط كتب اسمه وألقابه كتابة ظاهرة فوق الغطاء.^(٢)

(١) هذه العلبة مكتوب عليها (بركة من الله للامام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلاث مائة) ؛ وليس دري هذا صانع العلبة بل كان من الصقالبة في بطاقة الحكم الثاني ، واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة للصقالبة فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر (العرب)

(١) هذه التحفة مكتوب عليها : (بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك ابن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدي الفتى عمير بن محمد العامري =

وهناك نوع آخر من صناعة العاج نراه في شكل ٥١ ، وهو يمثل صندوقاً مستديراً عليه زخارف هندسية مفرغة فيه وفي غطاءه المسطح . وهذا الصندوق مثال من مجموعة يظن أنها صنعت بالقاهرة في القرن الرابع عشر^(١)

وقد وصلت إلينا أيضاً صناديق من العاج أسطوانية ومستطيلة ولا زخارف عليها ، غير تذهيب ونقوش بالألوان تقوم على دوائر فيها أشكال آدمية أو طيور أو حيوانات أو أزهار أو أشجار أو خطوط على شكل عقد . وطرز هذه الزخارف يذكرنا بالمخطوطات المذهبة . ويرجع تاريخ هذه المجموعة من الصناديق إلى القرن الثالث عشر ، ويقال إنها عربية من صقلية وإن لم يثبت ذلك بعد . ويرى في الشكل ٥٣ مثل لهذه الصناديق نقش عليه فارس في الصيد راكب وراءه نمر أليف . ولقد كانت هذه الصناديق العاجية ذات الزخارف المنقوشة أو المحفورة أو المفرغة تستخدم كعلب للحلى أو العطور أو الحلوى ولأغراض أخرى مشابهة . وكانت في أكثر الأحيان — كما

== مملوكة سنة ٩٥ وثلث مائة .) كما أننا نرى مكتوباً على جامتين من جامات العلية : « عمل عبيدة » ، « عمل خير » (العرب)

(٢) ظلت صناعة الحفر في العاج بمصر مجهولة لعلماء الآثار حتى كشفت حفريات الفسباط أخيراً عن عدة نماذج شائعة من العصرين الطولوني والفاطمي (العرب)



(شكل ٥٣) — علبة من العاج
المنقوش . عربية من صقلية في القرن
الثالث عشر . مجموعة خاصة
في باريس

تشهد بذلك العبارات التي قد
تكون مكتوبة عليها — تصنع
لفرض الهدايا^(١) وأقدم هذه
الصناديق من أئمن وثائق الفن
الإسلامي في بدايته . وقد وصل
إلينا كثير منها في حالة عجيبة
من الحفظ . على أن المحتمل أن
تكون الصناديق ذات الزخارف
المحفورة مذهبة وملونة في
الأصل . وذلك بالنظر إلى

آثار اللون التي لا تزال ظاهرة على بعضها ، ولا تزال في بعض
الصناديق (المفصلات) و (المشابك) وكل هذه أمثلة شائعة
لفرع صغير من فن الصناعات المعدنية

والآن نسوق مثالا أخيراً للمهارة المسلمين في الحفر : هو إبريق
من البلق الصخري محفوظ في كنوز كاتدرائية القديس مرقس
بالبنديقية ، وموضح في الشكل رقم ٥٢ . ولهذه التحفة البديعة
أهمية تاريخية لأن عليها اسم العزيز ثاني الخلفاء الفاطميين في مصر

(١) وأحب الغريون بهذه الصناديق وأقبلوا على حيازتها لحفظ الحلى
وأصبحت من هدايا العرس الجميلة في أفراح الأمراء (المغرب)

ولعلها أحد الأباريق البلورية التي ذكرها المقرئ في القائمة التي سردها عن الكنوز التي تبعثت سنة ١٠٦٧ . فالواقع أن الأباريق المذكورة كانت تحمل اسم هذا الخليفة . ومهما يكن من أمر ، فهذه التحفة بصناعتها وزخرفتها تذكّر لعصر من أزهى عصور الفن الإسلامي — كان بها خليقاً وكانت به جديرة

وتم أشياء نستخدمها كل يوم وندين بشيء من مادتها أو صناعتها أو زخرفتها للإسلام ، ولعل كتبنا المطبوعة هي أوسع هذه الأشياء انتشاراً . فبرغم أنه يبدو لأول وهلة أن علاقة الكتب بالشرق بعيدة ، فإن الطرق الحديثة في صناعة الكتب قد كسبت شيئاً كثيراً من مهارة المسلمين ومشروعاتهم في هذا الميدان إبان القرون الوسطى . والواقع أن نشر المؤلفات الإسلامية بالطرق الميكانيكية لم يبدأ إلا في العصور الحديثة ، إما بالحروف المطبعية أو بالطبع على الحجر . وكانت هذه الطريقة الأخيرة محبوبة بنوع خاص لأنها كانت تحتفظ احتفاظاً صادقاً بنحط النسخ أو الخطاط نفسه . وقد كان للخطاطين والنساخين المكان الأسمى والمرتبة العليا بين الصناعات في الإسلام^(١)

(١) ومن ثم وصلت إلينا أسماء أعظم الخطاطين في الإسلام وأقبل الهواة في جميع العصور على اقتناء نماذج من كتاباتهم . (العرب)



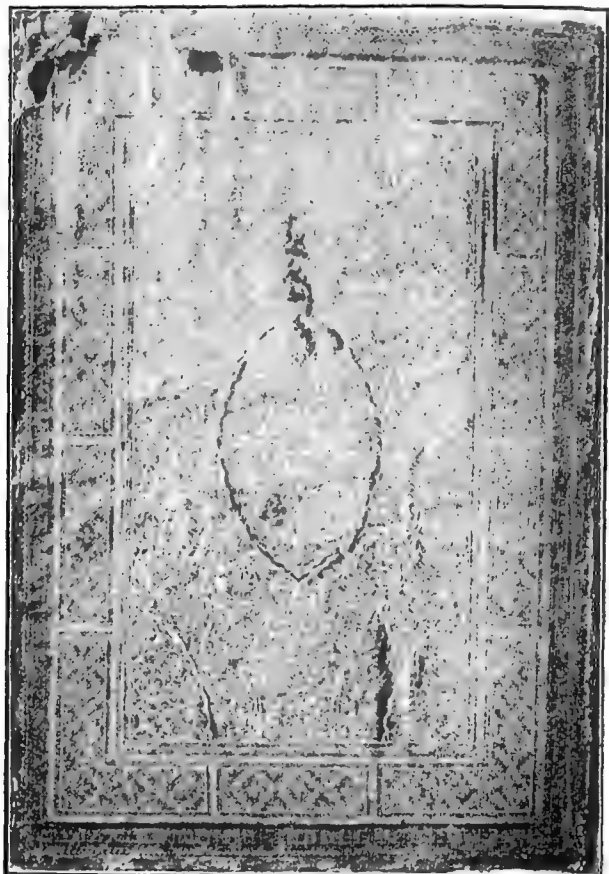
(شكل ٥٢) — إبريق من البلور . فاطمي من القرن العاشر .
بكتدرائية سان مارك بالبندقية

ومع أن فن الطباعة كان قد أتقن في أوربا قبل أن ينتشر في الممالك الإسلامية بزمان طويل ، فإننا مدينون للشرق بمادة كانت عاملا كبيرا إن لم تكن أهم العوامل في تطور فن الطباعة . فالورق — وهو اختراع صيني قديم — عرفه المسلمون حين استولوا على سمرقند سنة ٧٠٤ وأخذوا صناعته من الصينيين . ثم انتشر استعماله بعد ذلك في غربى العالم الإسلامى . وهناك عدد كبير من المخطوطات العربية المكتوبة على الورق يرجع عهدها إلى القرن التاسع . ولكن الورق لم يرد إلى أوروبا المسيحية حتى القرن الثانى عشر وكان لا يزال نادر الوجود فيها إبان القرن الثالث عشر . والمسلمون هم الذين أسسوا أول المصانع الأوربية للورق في أسبانيا وصقلية ومنهما انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا ولما أصبحت صناعة الكتب في القرن الخامس عشر سلعة تجارية بفضل إدخال الآلات الميكانيكية أصبح الورق مادة أساسية في إنتاج هذه الكتب ، وبدونه لم يكن يتيسر للطباعة أن تتقدم هذا التقدم الذى نراه الآن

ومهما يكن من شىء فليست الطباعة الحديثة مدينة للإسلام بالورق فحسب ؛ إذ أننا نرى مسحة شرقية غالبية كانت تبدو على الكتب المجلدة في مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر حينما كانت مدينة البندقية آخذة في أساليب الفن الإسلامى

تشبع بها وتشعها في الخارج . وقد ظهرت في بعض المجلدات
إذ ذاك ظاهرة شائعة في طرق التجليد الإسلامية وهي « اللسان »
الذى يطوى لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب ، ولا تزال
هذه الظاهرة باقية في تجليد بعض الكتب المصنوعة مثل كتب
الحسابات ودفاتر المصارف المعروفة باسم « Pass Books »
ووجود « اللسان » في هذه الكتب والدفاتر يذكرنا بأثر الصناعة
الشرقية فيها

ولقد أوحى الصانع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة
جديدة في زخرفة جلود الكتب . ففي العصور الوسطى كان
المجلدون الأوروبيون غالبا ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم
عليها ، مستعينين في ذلك بمكابس معدنية . وقد تيسر بهذه
الطريقة الوصول إلى موضوعات زخرفية جليلة الأثر ، فبعد أن
كبرت المكابس وزادت زخارفها كالا وإبداعا ذاع استعمال
زخارف دقيقة الصنع وفيها حافات (كمنارات) ورسوم
متكررة . وتسمى زخرفة غلاف الكتب برسوم مطبوعة
بآلات محمأة Blind tooling في الاصطلاح الفنى الانجليزى .
وكانت الزخارف التى تصنع بهذه الطريقة بارزة فقط حتى بدأ
الصناع الشرقيون يزينون الرسوم المطبوعة بملء أجزائها المنخفضة
بصبغات ذهبية . وقد أدخل هذه الطريقة إلى أوروبا المجلدون



(شكل ٥٤) — باطن جلد كتاب . القاهرة في أواخر القرن الرابع عشر
أو أوائل القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت

المسلمون الذين أقاموا في البندقية . وفي أواخر القرن الخامس عشر استبدلت بهذه الطريقة طريقة جديدة كان التذهيب فيها يثبت تثبيتاً قوياً بضغط الآلات الحماة على صفائح من الذهب . ويظهر أن هذه الطريقة الجديدة نشأت في قرطبة . ثم أصبحت في القرن السادس عشر شائعة الاستعمال بين المجلدين المسلمين والمسيحيين على السواء ، وذلك بالرغم من أن الطريقة الشرقية القديمة في التذهيب لم تندثر تماماً

والتأنيج التي توصل إليها الشرقيون في تذهيبهم تظهر في الموضوعات الزخرفية البديعة التي زين بها جلد كتاب يرجع عهده إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر وقد أتينا على صورة باطنه في الشكل رقم ٥٤

وتعتبر هذه الزخرفة أعجوبة من أعاجيب الزخرفة الواضحة الدقيقة ، أخرجتها يد فنان صبور طبعها مرات عدة واستعان في طبعها ببضع آلات بسيطة .

وفي الشكل رقم ٥٥ نرى جلد كتاب فيه بعض الطرق الزخرفية الأخرى التي استعملها المجلدون الشرقيون منذ أزمنة سابقة للقرن السابع عشر ، وهو القرن الذي صنع فيه جلد الكتاب الذي نحن بصددده . ولهذا الغلاف الجلدي القرمزي اللون رسم مطبوع في وسطه ومزين بالتذهيب . وفوق هذا

الرسم الأوسط وتحتة ، وفي كل ركن من أركان الغلاف جامات
أو أجزاء من جامات مفرغة في السطح ومزينة بزخرفة تشبه
(الدانتلا) مقطوعة من جلد أبيض رقيق وملصقة على أرض
سوداء . ويظهر على أرضية الغلاف منظر عام مؤلف من أشجار
وحیوان وطيور بينها تین من الشرق الأقصى ، وكل هذه
منقوشة بالذهب .

وفي الشكل رقم ٥٦ جلد كتاب من صنع البندقية في
القرن السادس عشر وفيه أشكال مفرغة كالجامات التي مر
ذكرها وفيه زخارف منقوشة يظهر أنها تقليد لنموذج فارسي
وجلود الكتب الإسلامية المصنوعة في مصر (شكل ٥٤)
في وسط كل منها جامة بيضية الشكل وفي كل ركن من
أركان الشكل ربع جامة . أما الجلود الفارسية فزخارفها على
أنواع من نفس هذا الطراز الذي رأينا أنه وجد في نواح عدة
من نواحی الفن الإسلامي . وفي الشكل (رقم ٥٧) جلد كتاب
صنع في البندقية عام ١٥٤٦ وعليه زخارف ذهبية تشبه زخارف
الجلود الإسلامية بجاماتها الوسطى وأرباع الجامات المرسومة في
الأركان وبزخارفها المكونة من خطوط إسلامية الطراز وغير
ذلك .

وفي الشكل رقم ٥٨ نرى هذا النظام الزخرفي ظاهراً

في جلد كتاب ألماني من عصر متأخر ، وإن كانت تفاصيل زخارفه قد طرأت عليها تغييرات مناسبة للذوق الأدبي المعاصر .
وجلود الكتب الأربعة التي استعرضناها الآن يظهر فيها بطريقة عامة تطور بعض الطرق الفنية في التجليد ، وقد نشأ هذا التطور في البلاد الإسلامية ووصل إلى مصانع التجليد الأوروبية جالباً معه عناصر وموضوعات زخرفية أصبحت مندمجة في الصناعة الحديثة كل الاندماج دون أن يعتريها غير تغيير يسير

وما يزال التذهيب والكتابة شائعين في عصرنا هذا على جلود الكتب الجميلة ، ولم يزل الأوروبيون يؤدونهما بوسائل كان للصناع المسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال . وفي القرون التاسع عشر بدأت الطرق الآلية تحل في صناعة جلود الكتب محل الطرق اليدوية القديمة ؛ ولكن الطرق الآلية في صناعة الكتب كانت إلى حد كبير تنتج زخارف ، وتتبع أساليب ترجع إلى أصول فنية إسلامية

وهذه الرسوم البديعة الرخامية الشكل التي ترى كثيراً جداً على غُلف الورق وعلى الأوراق الختامية في الكتب ، وعلى حافات الكتب المجلدة في أوروبا إبان القرن الثامن عشر كلها مأخوذة عن مصادر شرقية . ونحن نرى أمثلة دقيقة من هذه

الرسوم على أشرطة الورق التي كانت تلتصق على هوامش الصور الإسلامية والنماذج الخطية المعدة في القرن السادس عشر للهواة الذين كان يتطلب ذوقهم الأنيق السامى طرقا جميلة فاخرة لعرض كنوزهم الأثرية

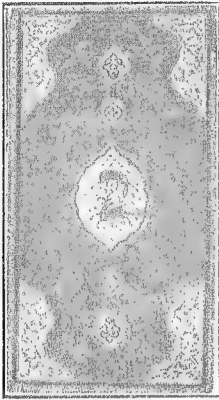
وقد كان الورق الرخامى الشكل معروفا في المجلدات في عصر (يكون) وهو يذكر « أن عند الأتراك طريقة غير معروفة عندنا يكسبون بها الورق شكل المرمر . فهم يستحضرون ألوانا زيتية مختلفة ، ويضعونها في الماء قطرة قطرة ، ثم يحركون الماء تحريكا رقيقاً ، وبعد ذلك يبللون الورق — وهو سميك بعض السمك — في هذا المزيج فيكتسب الورق هذه التوجات والتعرجات التي تجعله شبيها بالرخام أو تجعله يشبه حرير الكاملية «^(١) « Chamolet »

ولقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامى كأنه أعجوبة من الأعاجيب ، وكان أكبر باعث لهذه النظرة في أول الأمر أن هذا الفن كان يتصل أوثق الاتصال بالأراضى المسيحية المقدسة . ولكن أصبح بعد ذلك مصدر

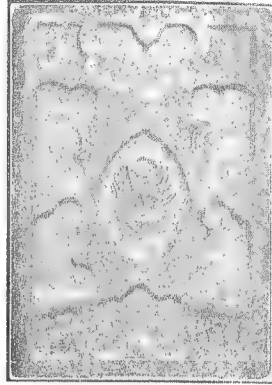
(١) « الكاملية » نوع من القماش كان يصنع في بداية الأمر من وبر الجمل ولكنه يصنع الآن من الصوف وشعر الماعز (المعرب)

اللوحة رقم « ٢٠ »

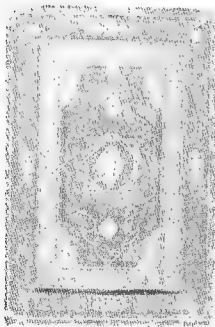
جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت



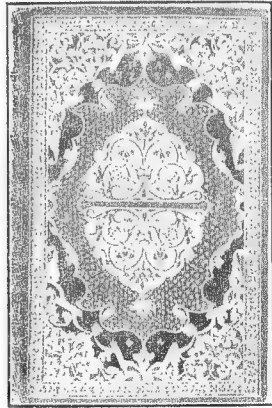
(شكل ٥٥) — فارسي من القرن السابع عشر



(شكل ٥٦) — من صناعة البندقية في القرن السادس عشر



(شكل ٥٧) — من صناعة البندقية في سنة ١٥٤٦



(شكل ٥٨) — أُلّاني حول سنة ١٥٨٣

الدهشة من ذلك الفن جماله الذاتي ليس غير . وكثير من التحف الإسلامية النفيسة مدينة ببقائها في حالة جيدة من الحفظ إلى عاطفة التقوى الدينية التي كانت سائدة في العصور الوسطى ؛ فإن عدداً ليس بالقليل منها ظل محفوظاً بالكنايس قروناً عديدة حيث كنت ترى علبة من العلب ربما كانت توضع فيها قديماً حتى الخليفة فأصبحت تحفظ فيها مخلفات مسيحية مقدسة ، وربما كانت هذه المخلفات قد أتت بها من البلاد المقدسة في العلبة نفسها ملفوفة في قطعة من الديباج الفاخر مقطعة من خلعة إسلامية ممتازة فاخرة

وقد كان القوم في العصور الوسطى ينظرون إلى مثل هذه التحف نظرة رهبة ، ويفسرون الأشكال الغريبة والكتابات الغامضة التي تزينها تفسيرات متفقة وهذه النظرة . فلقد كانوا يظنون أحياناً أن هذه الكتابات طلاسـم وحروف لأتباع سليمان أو سليمان عينه . ولا غرو فإن علم الآثار في القرون الوسطى لم يعد كونه قصصاً خيالية خرافية . وطرق البحث لم تستطع إلا في القرن الماضي أن تظهر الشك في صحة ما يقال عن بعض هذه الكنوز النفيسة من أنها كانت هدايا قدمها هرون الرشيد إلى شلمان . أو ما يقال من أن سان لوى^(١) هو الذي حصل عليها من الشرق .

(١) هو لويس التاسع ملك فرنسا الذي عاش بين سنتي ١٢١٥ =

وسواء أكان تاريخ هذه التحف الفنية ونسبتها صحيحين أم لم يكونا كذلك فليس إلى إنكار عظمتها وجمالها من سبيل . فالحق أنها كانت آيات فنية يجلبها كل صانع ويستلهم منها الوحي كل من وقف حياته على الفنون المهمة في الغرب

وقد بدأ الاتصال بين المسلمين والمسيحيين . قبل الحروب الصليبية بزمان طويل ففي أسبانيا كان الإسلام قد توطدت أركانه وثبتت دعائمه على حدود أوروبا الغربية نفسها . وكان له منذ البداية أثر عميق في الثقافة المسيحية . ثم في صقلية قامت المسيحية والإسلام جنبا إلى جنب . على حين كان الجزء الشمالى كله من إفريقيا تحت حكم المسلمين الذين كانت سفنهم فى ذلك الوقت تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط من أوله إلى آخره

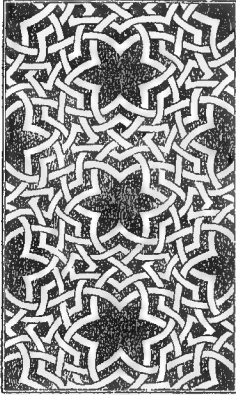
وبدأ بالحروب الصليبية عهد جديد . فتلك العظمة والأبهة التى كانت تنسب إلى العرب ، وتبدو كأنها ضرب من الخرافات أصبحت منذ بدأت الحروب الصليبية حقيقة ملموسة تراها المسيحية فى دهشة واستغراب . إذ أن الجيوش الصليبية التى كانت تجمع من كل أنحاء أوروبا اتصلت بغتة فى هذه الحروب الصليبية اتصالا وثيقا بالنظام الاجتماعى عند الشرقيين ، وهو نظام

== و ١٢٧٠ واشترك فى الحروب الصليبية وغزا مصر سنة ١٢٤٩ بجيش من أربعين ألف مقاتل فهزمه المسلمون غربى فرسكور وأسروه ثم أطلقوا سراحه فى العام التالى بعد أن دفع فدية كبيرة (العرب)

كان يفوق من كل النواحي حدود تجاربهم الضيقة . ولم يلبث أن ظهر هذا الاتصال في كل ناحية من نواحي الحياة . ولم يكن ظهوره في الناحية الفنية أقل منه في النواحي الأخرى . ثم لم يلبث التجار الإيطاليون أن أسسوا تجارة مع الموانئ السورية ، وانتظمت التجارة مع الشرق منذ ذلك الوقت ، ووصلت إلى الأسواق الأوروبية أنواع كثيرة مختلفة من التحف الإسلامية النادرة . وكانت هذه الواردات الشرقية تسد حاجة أصبح القوم يشعرون بها وصاروا يتأثرون هذه الواردات ويقلدونها أنى ذهبت . ففتح ذلك طرقا في سبيل تطور الفنون والصناعات تطورا مباشرا ، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب دقيقة لطيفة أتيح لها أن تنمو وتستكمل نموها في المستقبل

وفي فترة الانتقال الدقيقة التي كان فيها الغرب يودع القرون الوسطى ونظمها بدأت القوى التي كان قد أثارها وتعهدها الحماس الديني إذ ذاك تدخل في مرحلة أخرى من مراحل النشاط متركزة كلها في الأعمال التجارية . وفي القرن الخامس عشر نرى الصناع الأوربيين يتجدد اهتمامهم بالشرق مدفوعين في ذلك بنجاح المسلمين في إنتاج التحف الفنية الفاخرة ذات الأثمان الباهظة ، وهي التحف التي أصبحت من مقتنيات الأبهة والعظمة في عصر النهضة الأوروبية

وقد استطاع الصناع الأوربيون أن يدرسوا الأساليب الإسلامية دراسة عميقة وأن يصالحوا ويزيدوا من أساليبهم الفنية الخاصة ويساعدوا على نمائها . ولكنهم في هذه المرة لم يكتفوا بنقل العناصر الزخرفية التي كانوا يعثرون عليها ، بل شرعوا في أن يدرسوا بامعان قوانين الزخرفة عند المسلمين ، وبدأوا يطبقون هذه القوانين بروح جديدة في تحف أوروبية خالصة .



ولم تكن ممارسة الرسوم والزخارف الشرقية مقصورة على الطبقة الدنيا من الصناع ، بل تعدتها إلى الشخصيات الفنية البارزة : أمثال ليوناردو دافنشي الذي يتجلى لنا اهتمامه بدراسة هذه الرسوم الشرقية في الرسم الذي نراه في الشكل رقم ٥٩ المأخوذ عن رسم أولى في كراسة من كراسات

(شكل ٥٩) — زخرفة إسلامية
أساسها رسم لليوناردو دافنشي
(عن Il codice Atlantico)

ولم يكن هذا التجديد على الدوام نتيجة ملاحظة مباشرة ؛ ففي أوائل القرن السادس عشر عاد التأثير الشرقي في الرسوم ينتشر بطريقة جديدة هي كتب النماذج التي كانت نتاجا مباشرا لفن

الطباعة . إذ بفضل كتب النماذج المذكورة استطاع الصناع الذين لم يتيسر لهم الوصول إلى المصادر الأصلية أن يقفوا على نماذج من دراسات مشاهير الرسامين للزخارف الشرقية وأبحاثهم في هذا الطراز الجديد

ومن أهم كتب النماذج المذكورة مؤلف نادر وضعه «فرانسيسكو دي^(١) بلجرينو» وأكثر أمثله مشتقة اشتقاقاً تاماً من نماذج إسلامية . والواقع أن هذا الكتاب ونحوه من كتب النماذج المعاصرة له — ومثلها الكتب التي وضعها بطرس فلوتنر Peter Flotner وفرجيل سوليس Virgil Solis ، ومارتنوس بطرس Martinus Petrus وغيرهم — كلها تعتبر خطوة جاء بها الانتقال إلى رسوم هولباين Holbein الذي استطاع في زخارفه التي كان يرسمها للصاغة ولغيرهم من الصناع أن يدمج في مهارة وحذق ما استلهمه من الزخارف الإسلامية ليخرج منها طرازاً ذاتياً له صفاته وخصائصه

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر كان رجال الأعمال

(١) هو مصور ورسام من فلورنسا اشتغل بفنتنبلو في بلاط فرنسوا الأول وعرف في فرنسا باسم Francesque Pellegrin وكتابه : La Fleur de la science de Pourtraicture : Patrons de Broderie, Façon arabicque et ytalique. صدر في سنة ١٥٣٠ . ونشرت طبعة فوتوغرافية من هذا الكتاب مع مقدمة بقلم الأستاذ جاستون ميجون Gaston Migeon في باريس سنة ١٩٠٨

الهولنديون والإنجليز يجنون ثمار المغامرات التي قام بها فاسكوديجاما في بلاد الهند . وجاء إلى أوروبا من الشرق فيض جديد من التجارة ظل يتزايد باستمرار ، وأثر في صناعات كان لها بالحياة اليومية أوثق اتصال ، وزاد الإقبال على هذه الصناعات فنظمت بطرق تذكرنا بتطور الصناعات الحديثة ونموها ، وجاءت إلى أوروبا من العالم الإسلامي في آسيا عدة أشياء تبدو تافهة ولكنها لم تلبث أن أصبحت من لوازم الحياة ، ولم يقبل عليها الأوروبيون فحسب ، بل عمت العالم المتمدين بأكمله . ثم عظم الإقبال على الأقمشة القطنية ، ولا سيما ما كان منها مزدانا بزخارف مطبوعة بالألوان الزاهية . وتطورت هذه الأقمشة فظهر النوع الذي عرف في باريس باسم « Persiennes » . وأتيح للسيدات في عصر الملكة أن^(١) Anne أن يتخذن من هذه المنسوجات ملابس جميلة . ثم كانت هذه المنسوجات نفسها بعد ذلك مصدر ثروة عظيمة لمدينة مانشستر . واستوردت أوروبا (شيلانا) جديدة من ملابس الفرس يدل عليها اسمها في اللغة الانكليزية وهو Shawls . كما أن موائد الطعام في عصر الملكة فكتوريا^(٢) كان لا يزال يرى فيها بعض أشكال من آتية الشاي

(١) هي الملكة آن ستيوارت التي جلست على عرش إنجلترا من سنة ١٧٠٢ الى ١٧١٤ (العرب)

(٢) حكمت الملكة فكتوريا إنجلترا من عام ١٨٣٧ الى عام ١٩٠١ (العرب)

والقهوة صنعت تقليداً لآنية أخرى هندية ترجع إلى عصر المغول ،
كان قد أتى بها من الهند رجال ممن أصابوا في الشرق غنى وثروة
وصفوة القول أنه منذ بداية الإسلام كان الشعور الديني والعلم
والتجارة والإعجاب بالطريف الغريب من الأشياء نقول كان هذا
كله يجد في المهارة الإسلامية ما يلائمه . وبرع في التأثير بمهارة المسلمين
الفنية فريق من كبار الصناع كأوديريكس Odericus من
مدينة روما — وهو الذي رسم الزخرفة الإسلامية عام ١٢٨٦
على بلاط الرخام المطعم في جزء من هيكل كاتدرائية وستمنستر ،
وكوليم موريس William Morris الذي نسج زخارف إسلامية
أخرى في المحمل المصنوع سنة ١٨٨٤ وكغيرها من الفنانين
والصناع الذين سبقوها أو أتوا بعدها . وقدر هؤلاء أجمعين أن
ينعشوا فن الغرب بين حين وحين ، وأن يسقوه من ذلك المعين
الذي كان يُعتبر في نظر الأوروبيين منهلاً دائماً للغرب أكثر
منه إرثاً خلفه الإسلام

الفن الاسلامى
وتأثيره فى التصوير فى أوروبا

كتبه بالانجليزية

THOMAS ARNOLD

الفن الاسلامى

وأثره على فن التصوير فى أوروبا

ليس لدينا مايدل على أن أى صور إسلامية جاءت إلى أوروبا قبل القرن السابع عشر، ويظن أن « رمبران Rembrandt ^(١) » كان أول رسام فى الغرب اهتم اهتماماً كافياً بالفن الشرقى ؛ إذ قام بنسخ بعض صور وصلت إلى هولندا من الشرق ، وكانت تمثل بعض أفراد الأسرة المالكة فى دلهى ^(٢) ولهذا نستبعد أن يكون هناك لفن التصوير الإسلامى أى تأثير فى فنان بعينه فى أوروبا ، وكذلك ليس هناك مايدل على أن أى حركة عظيمة فى فن التصوير بأوروبا كان الباعث عليها مؤثرات من الشرق الإسلامى ؛ فإنه ليستحيل مثلاً أن نلص

(١) هو مصور هولندى شهير ولد فى Leyden سنة ١٦٠٦ وتوفى فى أمستردام سنة ١٦٦٩ ، وكان هو وروبنز Rubens أعظم رجال التصوير فى ذلك العصر ، وقد نبغ رمبران فى تصوير المناظر التاريخية والأشخاص ، وامتاز ببراعته الدهشة فى مزج الألوان واختيارها وتوزيع الضوء والظل فى لوحاته (المغرب)

(٢) انظر F. Sarre, Jahrbuch des Kgl. Preussischen

للإسلام أثرًا ما في الاتجاهات الجديدة التي اتخذها فن التصوير على النحو الذي ظهر في الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر نتيجة الاهتمام الجديد بالفنون اليونانية والرومانية القديمة . ولذا فإن ما يمكن تبينه من أثر إسلامي يكاد يكون سطحيًا ؛ ولكنه على كل حال بدأ يظهر في أوروبا منذ زمن بعيد عندما انتشرت سيطرة العرب على ضفاف البحر الأبيض المتوسط ؛ فقد نسخت عدة صور للحيوانات المنقوشة على المنسوجات الشرقية كما يظهر في مخطوط من القرن الحادى عشر موجود في المكتبة الأهلية^(١) وضعه « بياتس Beatus » عن شرح سفر الرؤيا ؛ وكما يظهر كذلك في مخطوطات عدة أخرى ولا سيما مخطوطات مدرسة « ليوج Limoges » في أوائل القرون الوسطى

ولكن الأثر الذي نشأ عن الاحتكاك المباشر بين العالم المسيحي والثقافة الإسلامية وعن استيراد البضائع الشرقية لم يظهر في فن التصوير ظهوره في فنون النحت والعمارة وصناعة المعادن . وعلى كل حال فإن هذا الأثر يتجلى بوجه خاص في استعارة الموضوعات الشرقية في أعمال الزخرفة . وكان في أغلب

Lat. 8878 (J. Ebersolt, Orient et Occident, (١)
p. 99, Paris 1928)

الأحوال مقصوراً على تفصيلات ثانوية . وهذه الموضوعات الزخرفية عرفها فنانون الغرب مما كان يرد إلى بلادهم من الحرير وغيره من المصنوعات الإسلامية ؛ ولكنها على الرغم من ذلك لم تكن مقصورة على ما ابتدعه المسلمون أنفسهم ؛ بل كانت تشمل كذلك ما أخذوه عن الأمم التي سبقتهم . ومن بين هذا الميراث الفني عدة رسوم تقليدية قديمة جداً كصورة الشجرة الكلدانية المقدسة التي انحدرت إلى العصر الإسلامي عن طريق الفن الساساني . وكانت شجرة الحياة هذه في أصولها الأولى محصورة بين وحشين متقابلين ، ولكن الفنانين المسيحيين كثيراً ما كانوا يحذفون الشجرة المقدسة من وسط الرسم . ومن بين هذه الصور الأولية التي سبق ظهورها للإسلام صورة حيوانين يفترس أحدهما الآخر وصور حيوانات لكل منها رأسان وجسد واحد ، وهي ترد في النحت أكثر من ورودها في التصوير ، ومن المحتمل أنها في الحالة الأخيرة تكون منقولة عن مثيلات لها منحوتة على تيجان الأعمدة وفي الصور البارزة في الكنائس^(١)

(١) جمعت قائمة طويلة بها . انظر André Michel, Histoire de l'art, t. I, 2^{me} partie, pp. 883 sqq. (Paris 1905)

Un historien de l'art français, Louis Courajod (Chap, IV, L'influence orientale sur les provinces du nord et du midi de l'Italie) Paris 1899.

وليس لدينا ما يثبت مجيء نقاشين مسلمين إلى أوروبا للعمل
في خدمة المسيحيين إبان القرون الوسطى الأولى كما جاء أولئك
الذين نقشوا بيعة (پلاتين) (الكابلا بالانينا) في « پاليرمو »
لروجر الثاني^(١) سنة ١١٥١ — ١١٥٤^(٢)

ولقد سهل الاختلاط بالشرق الإسلامى فى عهد الحروب
الصليبية استيراد أشياء عليها موضوعات زخرفية إسلامية بجمّة .
وبدأت تدخل هذه الموضوعات فى فن التصوير فى ممالك جنوا
وپیزا والبندقية التى كانت فى ذلك الوقت مراكز الاتصال
التجارى بالشرق . وترتب على هذا أن أثر الاهتمام بالشرق
وكثيراً ما كان الشوق والافتتان بغير المؤلف يضاعفان هذا
الاهتمام ، فظهر فى الآثار الأولى لمدرسة التصوير فى « سينا
Siena »^(٣) وزاد وضوحاً فى الفن التوسكانى^(٤) — فظهرت
الصور المعجمة والوجوه ذات السحنة الشرقية فى الصور الإيطالية
منذ النصف الثانى من القرن الرابع عشر . على أن أصحاب هذه

(١) كان روجر الثانى ملكاً على مملكة الصقليتين (صقاية ونابلى)

من سنة ١١٠١ إلى سنة ١١٥٤ (المغرب)

(٢) A. Pavlovsky, ' Décorations des plafonds de la Chapelle Palatine ' (Byzantinsche Zeitschrift, II, 1093) .

(٣) لإحدى المدن الإيطالية الشائعة بآثارها (المغرب)

(٤) نسبة إلى ولاية توسكانية فى وسط إيطاليا حيث تقع مدينة

- فلورنسة الشهيرة (المغرب)

السحن الأجنبية لم يكونوا عادة يلعبون إلا دوراً ثانوياً في تصوير المناظر المقدسة . والتأثر بالشرق يبدو بوجه خاص في الأشياء الثانوية في الصور ، مثال ذلك رسم السجاجيد الفارسية وغيرها ، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص حتى على الذين يلعبون منهم في الصورة دوراً رئيسياً ، كما يبدو هذا التأثير أيضاً في إدخال الحيوانات غير المعروفة في الغرب كالفهد والقردة والبيغاوات . وترى كذلك في رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد مقصود لرسم شرقية

واستعمال الحروف العربية في أغراض الزخرفة من الأشياء التي أخذها الغرب وكانت ذات مسحة شرقية بحتة . وكان هذا أول ما استرعى انتباه العلماء من أمثلة تأثير الفن الإسلامي في الصناعات المسيحية . ومنذ أن نشر أدرين دي لونجبريه Adrien de Longpérier مقالة عن « استخدام الأمم المسيحية العربية الحروف العربية في الزخرفة » في المجلة الأثرية Revue Archéologique جمع العلماء أمثلة كثيرة في هذا الموضوع أكثرها ما ضمنه المستر « أ . هـ . كرسى A. H. Christie » مقالاته في مجلة برلنجتون Burlington Magazine (المجلد ٩٠ — ٩١) عن « تطور الزخرفة بالحروف العربية »

وظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة في فن التصوير

الايطالى منذ أيام « جيتو Giotto »^(١) ، مثال ذلك ما على الكتف الأيمن فى صورة المسيح عليه السلام فى لوحة بعث لازروس Lazarus بكنيسة أرينا Arena ببادوا Padua . وكان فرا انجيليكو Fra Angelico^(٢) وفرا ليپوليتى Fra Lippo Lippi^(٣) (شكل ٧٣) مفرمين بهذا النوع من الزخرفة استعماله حتى فى أكام العذراء وحواشى ثوبها ولا ريب أن ذلك كان منهما عن جهل تام بأصول هذه الأشكال . وأصل معرفتهما بهذه الزخرفة لابد راجع إلى القاطع الحريرية الكثيرة وغيرها من المصنوعات أو إلى المصاييح والأوانى النحاسية التى كانت تأتى إلى أوروبا من الشرق

مراجع

Sir Thomas Arnold, Painting in Islam. A study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture. Oxford, 1928.

(١) مصور فلورنتى عاش بين سنتى ١٢٦٦ و ١٣٣٦ وكان صديقاً لدانتي ، وامتاز ببراعته الفائقة فى تصوير العواطف والحركة والرشاقة وفى محاكاة الطبيعة وقد نقش صوراً حائطية خالدة فى بعض الكنائس الايطالية. (المغرب)

(٢) فرا انجيليكو أو مصور الملائكة هو جيوفانى دافيزولى المصور التسكانى الذى عاش بين سنتى ١٣٨٧ و ١٤٥٥ وكانت له مواهب كبيرة جداً فى اختيار موضوعات صورته وفى تلوينها. (المغرب)

(٣) مصور فلورنتى آخر عاش بين سنتى ١٤٠٦ و ١٤٦٩. (المغرب)



(شكل ٦٠) استخدام الحروف العربية في تزيين
المنظر الرئيسي من لوحة بيوت العذراء المصور في البو ليبي (بنو رسة) .
وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية و الإشاح
الذي تحمله الملائكة .

فن العمارة

كتبه بالانجليزية

MARTIN S. BRIGGS

فَنِّ الْعِمَارَةِ

قد نستطيع بعد مدة أن نقدر في شيء من الثقة ما خلفه العالم الإسلامي في فن العمارة . أما في الوقت الحاضر فإن ما وصلت إليه الدراسات لا يزال موضعاً للشك الذي يحوم حول كثير من المظاهر الهامة في العمارة الإسلامية حتى لا يستطيع باحث من الباحثين أن يصل إلى رأى حاسم أو أن يكون على ثقة من حججه إلا إذا كان شديد التعصب لرأيه ونظرياته .

ومن سوء الحظ أن كثيراً من الأبحاث الحديثة التي كان يجب أن تلقى ضوءاً على النقاط الغامضة كانت على عكس ذلك كلها محاورات جدلية لم تدر حول طبيعة العمارة الإسلامية في عصورها الزاهرة أو حول تأثيرها على تطور العمارة في العالم الغربي فحسب ؛ بل كانت تدور بنوع خاص حول نشأة العمارة الإسلامية وحول أبنيتها الأولى . على أن هذه المحاورات لها أهميتها في موضوع العمارة الإسلامية وما خلفته للجنس الإنساني ؛ فنعن لا نستطيع أن نعترف في ثقة واطمئنان بأن للإسلام تراثاً ما ، إذا لم يكن هناك دليل على أن الإسلام كان هو المالك المبدع لهذا

التراث . ومهما يكن من أمر فإن في العمارة الإسلامية أساليب كثيرة يقال إنها نقلت عن أمم غير إسلامية حتى أن بعض العلماء ليذهبون إلى أن المسلمين لم يكونوا في فن العمارة إلا مقلدين ومستعيرين ، وأنهم لم تكن لهم عمارة خاصة بهم تستحق الذكر . ولكن نصل إلى رأى حاسم في هذا الموضوع الهام يجب علينا بإدنى ذى بدء أن ندرس في إيجاز نشأة العمارة الإسلامية ومميزاتها العامة

والعرب الذين هبوا في خلال نصف قرن — كأنهم إعصار صحراوي — ونزحوا من بلاد الحجاز إلى حيث يرون عمد هرقل في الغرب كما نزحوا إلى حدود الهند في الشرق ، استطاعوا أن يفتحوا ممالك كانت متحضرة بالفعل وبذلك شملت ممتلكاتهم رقعة زادت سعتها عن رقعة الإمبراطورية الرومانية أيام بلوغها أقصى ما بلغت من اتساع — وكذلك احتوت هذه الرقعة أمماً كثيرة . كان يختلف فن العمارة فيها عن فن العمارة في روما أو كان في بعض الحالات أقدم منها بكثير

ومهما يكن موقفنا من المجادلات العنيفة بين من يعتقدون أن فن العمارة الغربية في العصور الوسطى يرجع إلى أصول رومانية وبين من ينسبون كل شيء فيه إلى إيران وأرمينية — فإننا نزداد إقتناعاً كل يوم بأن الرأى الأخير يستحق منا اهتماماً وعناية

عظيمين ؛ إذ أن سلسلة الكشف الهامة في أرمينية وبلاد الجزيرة وتركستان قد أضعفت من ثقتنا في رأى الأول الذى يُرجع كل شئ إلى روما ، وذلك على الرغم من الطريقة الجدلية العنيفة التى اتبعت فى تعريفنا تلك الكشف . وقد تكون الكنيسة قد عضدت وأظلت برعايتها فى خلال قرون عديدة الرأى القائل بأن منشأتنا القوطية^(١) والرومانسكية^(٢) قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية أولعل أخطاءنا راجعة إلى المتعربين من طلاب الآداب اليونانية والرومانية فى عصر النهضة . ولكن مهما يكن السبب فمن الواضح أننا الآن لا بد من أن ننظر إلى الشرق فى غير تحيز . وعلينا من البداية أن نتخلص من عادة اعتبار الشرق وحدة قائمة بذاتها . والواقع أنه لا يكاد أحد يشك بحال ما فى أننا مدينون لروما . ولكن الوقت قد حان لنعرف ثانية مدى هذا الدين

وعلى كل حال فإن الأقاليم التى استولى عليها العرب الفاتحون من الامبراطورية الرومانية الشرقية كانت تشمل سورية

(١) نشأ الفن القوطى فى فرنسا وازدهر فى أوروبا من القرن الثانى عشر الى القرن السادس عشر . ونسب خطأ الى القوط . وأهم مظاهره المعمارية العمود البيضية الشكل (العرب)

(٢) هى التى اشتقت من الفن الرومانى وتأثرت بطراز الكنائس اللاتينية ودخلتها جملة عناصر شرقية وبيزنطية (العرب)

وجزءاً من أرمينية ، والأجزاء المسكونة في شمالي إفريقية ومنها مصر . أما أسبانيا فقد أخذوها من القوط ، ولسكنها كانت من قبل ولاية رومانية على حين كانت الأراضي الممتدة من بلاد الجزيرة إلى تركستان وأفغانستان تكون الامبراطورية الساسانية التي كان يحكمها كسرى الثاني

وكانت المسيحية قد توغلت في كل هذه المساحة الواسعة حتى الحدود الشرقية لأرمينية وسورية — كما كانت هناك في صنعاء بأقصى حدود اليمن الجنوبية كنيسة يرجع عهدها إلى القرن السادس^(١) ، ومن ثم وجد الفاتحون في كل البلاد التي أخضعوها بنائين مهرة كما ظفروا بعدد كبير من الأبنية التي استفادوا من أحجارها على نحو ما فعل من قبلهم القبط والقوط حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة

وقد اشتط الكثيرون في تقدير هذه الحقيقة التي لا تنكر وغالوا في قيمتها ، ولكن علينا أن نذكر مع ذلك أن العرب وجدوا في الولايات الشرقية من دولتهم صناعات وطينين كانوا يشيدون أبنيتهم على طراز غريب عن الطراز الروماني ؛ بل كانوا — إن صح ما ذكره كثير من العلماء — قد علموا

B. and E. M. Whishaw :

(١) انظر

Arabic Spain (London) . p. 122 .

مهندسى العمارة البيزنطيين كل ما جعل فن البناء البيزنطى يختلف
عن فن البناء الرومانى

ولسنا بحاجة إلى مناقشة رأى الذى يعنقه الكثيرون
والذى يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق فى
فن العمارة ، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضى عليهم بذلك . ولم
يكن القيام بمثل الفتوحات الإسلامية ميسوراً إلا على يد جنود
كالمسلمين يدفعهم حماس دينى ، ويشغل القتال والصلاة كل
وقتهم أو جلّه . وفضلاً عن ذلك فإن العرب لم يكونوا حضريين
بل كانوا قوماً رحلاً متنقلين . وعندما تركوا القتال ليقوموا
بمهام الحكم كان لا مفر لهم فى مثل تلك المسائل الفنية من
الالتجاء إلى صناع وطنيين فى الولايات المفتوحة أو إلى صناع
أتى بهم من إحدى هذه الولايات إلى ولاية أخرى ، ولهذا المسألة
الأخيرة أهمية كبيرة . فلقد دلت المصادر التاريخية على أن
بنائين من أرمينية عملوا فى مصر ؛ بل اشتغلوا فى أسبانيا
أيضاً ، وربما استخدموا إبان القرن التاسع فى بناء كنيسة
Germigny des Près بفرنسا ، وهى كنيسة تظهر فى عمارتها
مميزات إسلامية عديدة^(١) . وعلى الرغم من أن العرب كانوا فيما يظن

(١) انظر J. Strzygowski, Origin of Christian Church and (Oxford 1923), p. 64.

يجهلون فن العمارة إبان السنين الأولى من فتوحاتهم ، فإن الحقيقة الواضحة التي لا سبيل إلى إنكارها أن فن العمارة الإسلامية كان في كل زمان ومكان محتفظاً بشخصية ظاهرة على الرغم مما نعرفه عن تعدد أصوله . فلقد كان في العمارة الإسلامية شيء جعلها تختلف عن عمارة الصنّاع المحليين الذين كانوا أداة في خلق هذه العمارة الإسلامية نفسها

ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذي أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة في فن العمارة ، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية . فلقد كانت الأبنية التي بناها العرب في السنين الأولى جوامع أو قصوراً في الغالب . ومعظم المنشآت الهامة في فن العمارة في القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدرسة أو التكية ذات المصلى . وكان المسجد أهم ما تتمثل فيه العمارة العربية ، وكان يختلف إلى حد ما باختلاف البقاع ولكنه ظل دائماً يحتفظ بمميزاته الرئيسية . وقد كان الحج السنوي إلى مكة من كافة أنحاء العالم الإسلامي مما ساعد بلا ريب على وجود نظام تقليدي لبناء المسجد ، فإن الحاج كان في كل مدينة يمر بها يقوم بصلاته في مسجدتها المحلي ، وإذا حدث أن كان هذا الحاج من رجال فن العمارة فإنه لا يفوته أن يلاحظ رسم هذا المسجد . ومهما يكن من شيء فإن المسجد

الذي بناه محمد في المدينة سنة ٦٢٢ يعتبر النموذج الأول لسائر المساجد الأخرى^(١). وكان هذا المسجد مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران من الآجر والحجر . وقد كان هناك سقف على جزء من أجزاء هذا الجامع ويحتمل أن يكون هو الجزء الشمالى حيث كان النبي يؤم المصلين . ولعل الأسقف كانت مصنوعة من جريد النخيل المغطى بطبقة من الطين والمستند على عدد من جذوع النخيل . وكان جماعة المصلين يولون وجوههم شطر الشمال أى شطر بيت المقدس . وأما هذا الاتجاه وهو القبلة فكان يحدده المصانون بطريقة ما . ثم في سنة ٦٢٤ تغيرت قبلة المصلين من بيت المقدس إلى مكة^(٢) — أى من

(١) ذهب المستشرق الايطالى كيتانى Caetani إلى أن النبي لم يشيد في يثرب مسجداً ، وإنما شيد داراً له لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل على بن أبى طالب مقر الحكومة إلى الكوفة . وكثيرون من المستشرقين وعلماء الآثار يؤمنون بهذا الرأي ويلفتون النظر إلى أن الدار المذكورة لا يمكن اعتبارها في حياة النبي مسجداً قط ، إذ أنها كانت أشبه شيء بدار الندوة للجماعة الاسلامية تبنت فيها أمورها ويقضى فيها بين أفرادها . وقد كتب الأستاذ كريزول بحثاً جامعاً عن هذا الموضوع في الجزء الأول من كتابه :

Early Muslim Architecture (العرب)

(٢) بعد أن توترت العلاقات بين النبي (صلى الله عليه وسلم) وبين اليهود حاول هؤلاء أن يذكروا به وأن يقتنعوه بترك المدينة والذهاب إلى بيت المقدس كغيره من الرسل ، فأدرك النبي مكرهم وأوحى إليه بعد ذلك أن يجعل قبلته السكبة الشريفة إذ نزل قوله تعالى : « قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها ، فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره » آية ١٤٤ من سورة البقرة (العرب)

الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى أهل المدينة . وفي مثل هذا البناء الأولى لم تكن ثم ضرورة إلى استعارة أساليب معمارية من مكان ما ؛ إذ لم تكن ثمة حاجة لهذه الأساليب

وأما المسجد الثاني الذي بنى فى الكوفة بأرض الجزيرة سنة ٩٣٩ فكان سقفه مرفوعاً على عمد من الرخام قد أتى بها من قصر ملك من الملوك الفرس فى إقليم الحيرة . وكان مربع الشكل أيضاً ولكن كانت تحيط به الخنادق بدلا من الحوائط . وثم مسجد آخر أصغر من المسجد السالف الذكر بناه عمرو ابن العاص فى الفسطاط فى سنة ٦٤٢ . وهو مربع الشكل ويقال إنه لم يكن له صحن مكشوف ، وفى هذا المسجد نرى ظاهرة جديدة هى وجود منبر مرتفع . وبعد سنين قليلة أدخلت المقصورة^(١) فى عمارة المساجد لتحجب الإمام عن بقية المصايين

(١) يظن أن الكلمة محولة عن اسم الفاعل وأصلها (قاصرة) أى حابسة ، ومقصورة المسجد مكان أفرد للسلطان أو الأمير وفصل عن مقام بقية المصايين بجدران من الحشب . وقد ذكر ابن خلدون فى المقدمة « أن أول من اتخذها معاوية بن أبى سفيان حين طعنه الخارجى أو قيل أول من اتخذها مروان ابن الحكم حين طعنه اليماني ثم اتخذها الخلفاء من بعدها وصارت سنة فى تمييز السلطان عن الناس فى الصلاة وإنما هى تحدث عند حصول الترف فى الدول والاستفحال شأن أحوال الأبهة كلها ، ومازال الشأن ذلك فى الدول العباسية وتعدد الدول بالشرق وكذا بالأندلس عند انقراض الدولة الأموية وتعدد ملوك الطوائف ، وأما المغرب فكان بنو الأغلب يتخذونها بالقيروان ثم الخلفاء العبيدون ثم ولاتهم على المغرب من صنهاجة بنو باديس بفاس وبنو حماد بالقلعة ، ثم ملك الموحدون سائر المغرب والأندلس ، ومحو ذلك =

ثم ظهرت المآذن أو المنارات في أواخر هذا القرن . أما الحراب
الذى يستخدم في تحديد اتجاه مكة فقد أدخل في عمارة المساجد
بعد ذلك بقليل . (شكل ٦١) — وهكذا نرى أن عمارة
المساجد تطورت في الثمانين أو التسعين عاما التي مضت بعد
بناء أول مسجد في المدينة ، حتى أصبحت تشمل الظواهر
الرئيسية الهامة في بناء المساجد الجامعة فيما بعد

ودخلت بعد ذلك في عمارة المساجد زيادات ثانوية : هي
الإيوانات ، وهي أروقة تحيط بالصحن وأقواسها أو إطاراتها
مرفوعة على أعمدة أو دعائم . وكان الغرض منها أول الأمر
وقاية المصايين ؛ ثم أضيفت زيادات أخرى قصد بها تيسير عملية
الوضوء — وهذه الأشياء التي ذكرناها هي أهم ما احتاج إليه
المسلمون في بناء مساجدهم

== الرسم على طريق البدأة التي كانت شعارهم ، ولما استنفعت الدولة وأخذت
يحفظها من الترف وجاء أبو يعقوب المنصور ثالث ملوكهم فاتخذ هذه
المقصورة ، وبقيت من بعده سنة للملك المغرب والأندلس ، وهكذا كانت
الشأن في سائر الدول »

على أن المستشرق البلجيكي لامانس Lammens يذهب إلى أن
المقصورة غرفة خاصة كانت تشيد في المساجد الجامعة كي يلجأ إليها الخليفة
أو الأمير لمشاورة أصحابه أو للراحة بين الاجتماعات ، ولا يسلّم بأن الغرض
منها كان تمييز الخليفة وحمايته لأنه يرى أن وجود الخليفة بجوار المنبر كان
مميزاً له ، بله ان خلفاء بني أمية كانوا يستمحبون في المساجد حرساً خاصاً
لهم . وعلى كل حال فان علماء الآثار يلاحظون أن المقصورات التي وصلت
إلينا لا تؤيد لامانس في زعمه أن المقصورة كانت غرفة خاصة (المغرب)

وليس هناك بناء من الأبنية التي مر ذكرها محتفظاً بعماله الأولى — بل إننا لنجد أحياناً أن الرسوم الأولى لتلك الأبنية قد اندثرت تماماً بفعل التغيرات المتعاقبة التي حلت بها . على أن رسوم تلك المساجد وخططها هي كل ما يهمننا الآن ، إذ أن المساجد الأولى لم تكن أبنية صحيحة ، ولم تكن عملاً من أعمال العمارة بالمعنى الذي نفهمه

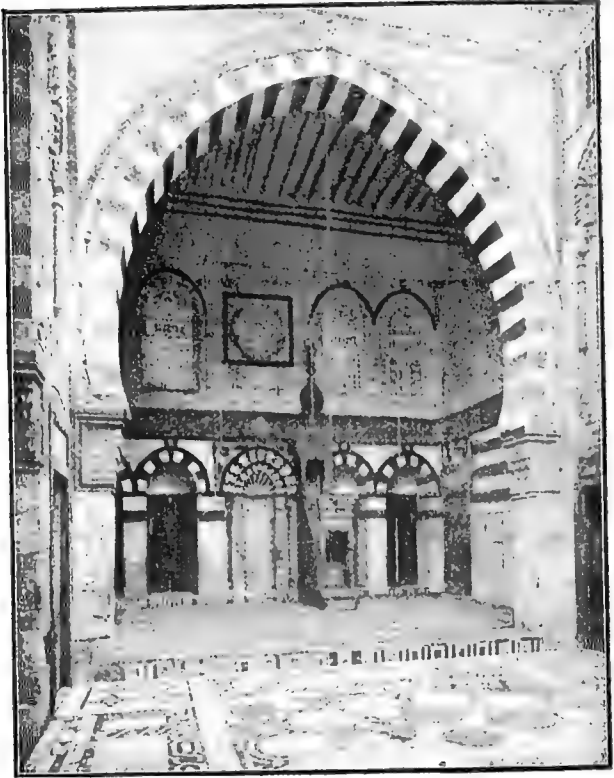
ومع ذلك فقد ذهب الأستاذ فان برشم^(١) إلى أن عمارة هذه المساجد الأولية نفسها مأخوذة عن عمارة الكنائس المسيحية الأولى : فالصحن مأخوذ عن الأترיום^(٢) Atrium ، والإيوان الرئيسي في المسجد مأخوذ عن المصلى في الكنيسة ، والمقصورة مأخوذة عن حاجز الهيكل ، بينما المنارة مأخوذة عن أبراج الكنائس^(٣) ، وأما المحراب فأخوذ عن الحنية التي توجد في صدر الكنيسة والتي تسمى باللاتينية Apsis . على أنه ليست

(١) انظر دائرة معارف الاسلام : فن العمارة

(٢) الأترיום : هو القاعة الرئيسية في البيت الروماني وهو فناء داخلي مسقوف تحيط به أروقة وتطل عليه أكثر غرف البيت ويقضى فيه السكان جزءاً كبيراً من وقتهم ويستقبلون فيه زوارهم (المغرب)

(٣) هذه النظرية غير معترف بها الآن

راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن المنارات في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الاسلامية Early Muslim Architecture ص ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ و ٣٢٨ وما بعدها (المغرب)



(شكل ٦١) — مسجد فايئبى بالقاهرة
يرى المنبر فى الوسط وعلى يمينه المحراب

هناك حاجة إلى هذا الرأي الذى قد يبدو غير مناسب أيضاً ..
فالواقع أن أصول العمارة الإسلامية موضوع لم يظهر فى الوجود
إلا بعد أن جعل المسلمون مساجدهم — أو بالأحرى تلك
الأمما كن البسيطة التى كانت تأويهم فى أثناء إقامة الصلاة —
أبنية فيها شيء من فن العمارة .

وانتقل المسلمون من القناعة بالضرورة اللازم إلى الطموح
إلى الأبنية الضخمة الفاخرة انتقالاتاً سريعاً إلى درجة تبعث على
الدهشة إذا تذكرنا ما كانت عليه عقيدة المسلمين من صرامة
وقسوة وشدة أو ذكرنا الحياة الحربية الخشنة الشاقة التى كان
يحياها السواد الأعظم من المسلمين . وعلى كل حال فإنه لم يمض
على وفاة النبي عشرون سنة حتى أعيد بناء مسجده بالمدينة
وأقيمت له جدران ودعائم من الحجر .

وفى السنين الأخيرة من القرن السابع الميلادى شيدت قبة
الصخرة على مقربة من المسجد البسيط الذى كان الخليفة عمر قد
بناه فى بيت المقدس بعد أن فتحها العرب سنة ٦٣٩ . وهى بناء
فاخر ضخم ، فيه زخارف غاية فى الروعة والإبداع . وهنا نواجه لب
الجدل العنيف الذى لا يزال قائماً حول نشأة العمارة الإسلامية ..
وقبة الصخرة بناء حجرى أنيق أو بالأحرى مشهد كان الحجاج
يطوفون فيه حول الصخرة التى يعتقدون أن النبي صعد عندها .

إلى السماء . ولكن قبة الصخرة ظلت فريدة في عمارتها ولم يقلد المسلمون رسمها ^(١) في المساجد التي شيدها بعد ذلك ؛ إذ أنهم ظلوا نحو أربعة قرون على الأقل لا يكادون يبعدون عن رسم الجامع المستطيل ذي الصحن المفتوح . ومن ثم ذهب بعض الباحثين في غير روية إلى أن قبة الصخرة طراز من الأبنية الرومانية أو البيزنطية البحتة ، نقله صناع مسيحيون عن نماذج وثنية أو مسيحية فاعتبرت في زعمهم بناء غريباً عن العمارة الإسلامية يخرج تماماً عن نطاق الفن العربي في جوهره . وثم بعض الحق في

(١) تقع قبة الصخرة في وسط الحرم الشريف بيت المقدس ، ويطلق عليها في بعض الأحيان اسم جامع عمر لأن الخليفة الثاني كان قد أقام في موضعها مصلى صغيراً من الخشب شيده عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالي في سنة ٦٩٠ . وقبة الصخرة على شكل مئذنة مثل كنيسة العذراء التي شيدها الامبراطور جستنيان في أنطاكية . والبناء فوقه قبة عالية تغطيها فسيفساء فيها موضوعات زخرفية كبيرة باللونين الأخضر والذهبي والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضخمة من الرخام الأخضر أو حجر السماق الأخضر وذات تيجان مذهبة . وقد عني عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد أن يحول الحجج من مكة لإليها حين كانت الكعبة في يد منافسه عبد الله بن الزبير ، وقد روى المؤرخ البغدادي أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج لأن ابن الزبير كان يرغمهم على البيعة له . وقد ضج الناس وقالوا لعبد الملك : تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا . فقال لهم : هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال : (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام ، وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة (العرب)

ذلك الرأى ويحتمل أن يكون صحيحاً إلى حد بعيد . ولكن لا بد
ألا نبالغ فيه . فالواقع أن العرب كانوا يرمون في بناء هذه القبة
المضلعة إلى غرض معين : وهو تعظيم الصخرة المقدسة وحفظها في
بيت المقدس . وقد كانت هذه الصخرة مقدسة قبل ذلك عند
المسلمين وعند اليهود على السواء ، وأراد المسلمون أن يشيدوا
بناءً ينافس ، بل يبرز الكنيسة المسيحية المشهورة المحتوية على
الضريح المقدس ^(١) . والقرية من السكان الذى قامت فيه قبة
الصخرة . وهو نشز عظيم فى وسط هضبة صخرية واسعة تسمى
الحرم الشريف . وقد كان هناك مسجد يعرف باسم المسجد
الأقصى . وقد شيد على مقربة من قبة الصخرة ، ويقع على امتداد
محورها الرئيسى . وهو مسجد قديم ، وتاريخه غامض ومعتد
لا يتسع المجال هنا لبحثه .

وقد أظهر العرب رأياً صائباً فى اتخاذهم القبة عنصراً مميزاً
لهذا المقام الشريف ولكن مما لا ريب فيه أن القبة عرفها
الرومان والبيزنطيون من قبلهم وكانت آخر ما وصلوا إليه كعنصر

(١) وهكذا نلاحظ أن الشكل الثمن لم يظهر ثانية فى تصميم الجوامع
الاسلامية لأنه كان ملائماً كل الملاءمة ليحيط بالصخرة المقدسة فى الحرم
الشريف ، ولكن تصميم الكنائس المسيحية المعروف بالباسيليكا كان أوفق
للعادة الاسلامية ، وهو الذى اتخذته المسلمون فى أكثر الأحيان أساساً
لعمارة مساجدهم (المغرب)

أساسى فى الأبنية التى شيدت لإيواء ضريح أو مكان مقدس .
على أننا يجب ألا ننسى أن الرومان والبيزنطيين لم يكونوا وحدهم
بناة القباب . فإن شتريجوفسكى Strzygowski^(١) الذى نصب
نفسه لبيان تأثير الفنون الإيرانية يذهب إلى أن القبة فى العبارة
الشرقية نشأت فى آسيا الصغرى أو فى الأقاليم الواقعة شرقها
ثم انتقلت عن طريق أرمينية إلى بيزنطة ومن ثم انتقلت منها
برعاية الكنيسة المسيحية إلى البلقان والروسيا

وهكذا نرى أنه على الرغم من أن العرب استخدموا
القبة لأول مرة فى هذا البناء فإنهم لم يكونوا فى ذلك يقتبسون
ميزة مسيحية محضة أو رومانية محضة — بل يحتمل أن تكون
قبة الصخرة منقولة عن القبة الموجودة فى كنيسة القيامة التى
تسكاد تساويها فى الحجم والتى تقع على مقربة منها . ومن الثابت
أنه كانت هناك كنائس ذات قباب فى سورية وأرمينية قبل
نهاية القرن السابع بزمان طويل كما كانت فى فلسطين كنائس
من نوع قبة الصخرة أى ذات قباب قائمة فوق أبنية مثمثة
الشكل . وأما فى بقية البناء فقد كانت الحوائط من الحجر الصاب
كما كانت الأقواس (البواكى) الداخلية وأقواس فتحات
النوافذ نصف دائرية . وكانت جميع العمد التى استخدمت فى

(١) انظر I. Strzygowski, op. cit. p. 27



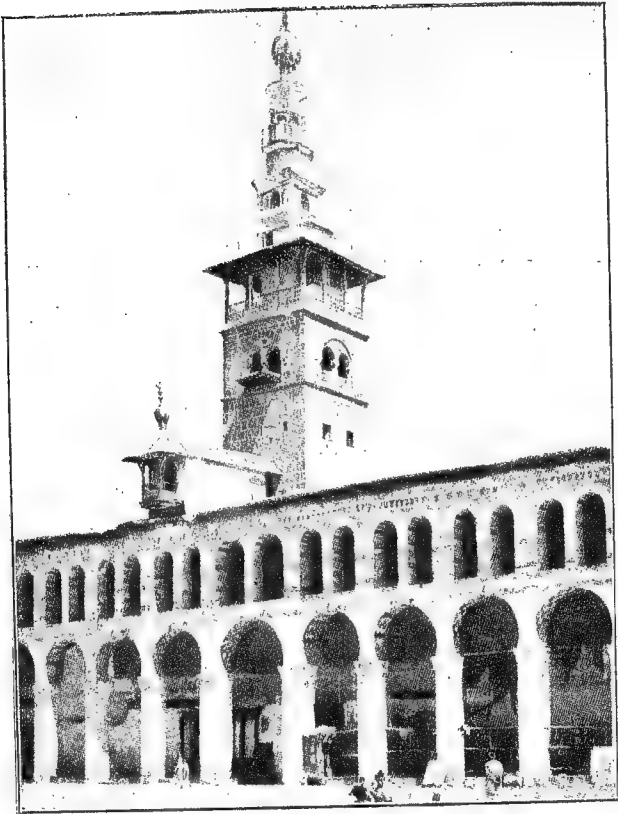
البريد في القاهرة (١٩٢٠)

تلك (البواكى) قديمة أخذت من المبانى العتيقة وثنية كانت أو مسيحية . ومن ثم لم تكن أبدان هذه العمد ولا تيجانها من طراز واحد . وكانت تتصل تيجان العمد بعضها ببعض عند بدء الأقواس بروابط خشبية ضخمة ، ومن المحتمل أن تكون هذه الروابط الخشبية قد استخدمت لتقاوم هزات الزلازل التى تسود تلك البقاع أو لأن البنائين لم يكونوا على ثقة تامة من قوة احتمال الأقواس بمفردها — على أننا نعرف أن مثل هذه الروابط كانت تستخدم فى المبانى البيزنطية . أما القبة ذاتها فكانت مكونة من طبقتين وهى مشيدة كلها من الخشب المغطى من الخارج بالرصاص ومن الداخل بطبقة من الجبس المنقوش^(١) وعلى كل حال فإن قبة الصخرة ليست على الحال التى كانت عليها فى عصر بنائها . على أن أكثر زخارف الفسيفساء الموجودة فيها الآن ترجع إلى العصر الذى بنيت فيه القبة ، ولكن أكثر الزخارف الأخرى الباقية يرجع عهدا إلى عصر متأخر . ومهما يكن من شئ فإننا نرى أن الظواهر المعمارية التى استحدثها مهندسو قبة الصخرة عند بنائها تنحصر فى استعمال القبة واستعمال الأقواس نصف الدائرية وكذا الروابط الخشبية . ومن المحتمل

(١) راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن قبة الصخرة فى الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية Early Muslim Architecture (المغرب)

أيضاً أن الفسيفساء لم تكن مألوفة كثيراً قبل هذا البناء . ولكن القوس نصف الدائرى لم يكن اختراعاً عربياً . أما الروابط الخشبية فليس معروفاً على اليقين أين بدأ استخدامها . كما أن استخدام الفسيفساء كان معروفاً قبل الإسلام

ويأتى بعد قبة الصخرة من حيث الأهمية والترتيب التاريخى فى الأبنية الإسلامية المسجد الجامع بدمشق الذى بنى فى السنين الأولى من القرن الثامن (شكل ٦٣) . والإيوان الرئيسى فى هذا المسجد جناح مرتفع فيه شبابيك فوق الأقواس التى تطل على الصحن . والظواهر المعمارية الجديدة فى هذا الجامع عديدة . وفى الإيوان الرئيسى ثلاث بلاطات *aisles, traveés* موازية للقبلة تقسمها فى الوسط بلاطة معترضة تقوم فوقها قبة . وفى طرف هذه البلاطة المعترضة أى فى وسط الحائط الجنوبى للإيوان الرئيسى يقوم محراب يعين اتجاه مكة . أما الأقواس التى تحيط بالصحن فهى محمولة على دعائم . وهذه الأقواس من النوع الذى يشبه حدوة الفرس والذى قدر له أن يكون مميزاً لفن العمارة فى غربى العالم الإسلامى لسبب غير ظاهر كل الظهور . وهذا النوع من الأقواس قد يكون فى أعلاه مستديراً أو مدبباً ، وفى كلتا الحالتين نرى تقوساً يبدأ مباشرة من أعلى تيجان الأعمدة . وفى جامع دمشق نرى هذا النوع من الأقواس مستديراً وليس



(شكل ٦٣) — المسجد الجامع بدمشق

مدبياً ، وفوق الأقواس الرئيسية أو العقود التي تشرف على الصحن .
صف من النوافذ جزؤها العلوى على شكل نصف دائرة . وتقع
كل نافذتين منها على عقد من العقود . وقد كان هناك في زوايا
المعبد Temenos الذى بنى الجامع فى داخله بروج أربعة .
رومانية ، كان العرب يستخدمونها كمنارات للأذان ولم يبق
منها الآن إلا واحد فى الزاوية الجنوبية الغربية . أما بقية المآذن
الحالية فترجع إلى عصر متأخر . وكان فى داخل المسجد زخارف
غنية من المرمر والفسيفساء . كما يظهر أيضاً أنه كانت توجد
فيه نوافذ من الزجاج الملون

وربما كان التصميم الغريب فى هذا الجامع قد تأثر بنظام
السكنائس السورية التي حوّلها المسلمون إلى مساجد ، كما أن
إدخال البلاطة المعترضة فى رواق القبلة والقبّة التي تعلو هذا الرواق
ربما كان الباعث إليه رغبة القوم فى إظهار أهمية القبلة التي
يحدد اتجاهها محراب فى هذا الجامع — وذلك لثلاث مرة فى
تاريخ العمارة الإسلامية^(١) . وربما كان المحراب فى ذاته فكرة
مبتكرة فإنه من المحتمل فى بقعة من العالم يكثر فيها انتشار
أمراض العيون أن يكون المحراب (كما أخبرنى بذلك شيخ

(١) بنى أول محراب مجوف فى مسجد المدينة والثانى فى جامع
عمرو بالفسطاط

عجوز) بنى على شكل حنية ليتيسر للأعمى أن يجده عندما يتحسس طريقه حول جدران المسجد . ومن المحتمل أيضاً كما مر بنا أن يكون المسلمون قد استعاروا الحراب من الحنية التي توجد في صدر الكنيسة ، والتي تسمى باللاتينية Apsis ، أما الأقواس التي على شكل حدوة الفرس فقد وجدت محفورة فوق الصخر في آثار ترجع إلى ما قبل الإسلام ، ولكن ظهورها في جامع دمشق كان من أقدم الحالات التي ظهرت فيها لتلك الأقواس وظيفة معمارية صحيحة

أما الغرض من المثذنة فغير غامض إذ أنها بنيت لكي تكون مكاناً مشرفاً يدعو منه المؤذن المؤمنين إلى الصلاة ، ولعل المسلمين عمدوا إلى استحداث هذا الأذان ليكون مقابلاً لعادة المسيحيين في الدعوة إلى العبادة بدق المقرة وذلك قبل استخدام النواقيس ، أو لما اعتاده اليهود من نفخ الأبواق . ويظهر أن أول مثال لاستعمال المنارة أو المثذنة في الإسلام كان في دمشق^(١)

(١) لعل أول إشارة نعرفها إلى المآذن ما ذكره المقرئ عند الكلام على زيادة مسلمة بن مخلد الأنصارى في الجامع العتيق (جامع عمرو) فقد كتب أن هذا الوالى « أمر بابتناء منار المسجد الذى فى القسطنطينية وأمر أن يؤذنوا فى وقت واحد وأمر مؤذنى الجامع أن يؤذنوا للفرح إذا مضى نصف الليل ، فإذا فرغوا من أذانهم أذن كل مؤذن بالنفساط فى وقت واحد ، قال ابن لهيعة فكان لأذانهم دوى شديد ، فقال عابد بن هشام الأزدي لمسلمة بن مخلد :

وأقدم مأذنة باقية للآن هي مأذنة المسجد الجامع في مدينة
القيروان على مقربة من تونس . والثابت أن هذه المأذنة بنيت
في خلافة هشام (سنة ٧٢٤ — ٧٤٣) وهي عبارة عن برج
مربع ضخم وكبير يضيق قليلا كلما ارتفع ، وتعلوه شرفات
وطابقان بنى أحدهما في عصر متأخر . وحتى لو صح أن البروج
الأربعة في جامع دمشق كانت أولى المآذن التي اتخذت لهذا
الغرض ، فلسنا نظن أننا في حاجة إلى أن ننسب إلى سورية
أو إلى أى إقليم معين نشأة بناء بسيط جدا مثل مأذنة القيروان .
فنحن في حالة هذه المأذنة الأخيرة أمام ضرورة لازمة للطقوس
الدينية سدّت في أبسط طريق . وفيما عدا ذلك فإن جامع

== لقد أحكمت مسجدنا فأضحي
فتاه به البلاد وساكنوها
وكم لك من مناقب صالحات
كلآن تجاوب الأصوات فيها
كصوت الرعد خالطه دوى
وأرعب كل مختطف الجنان

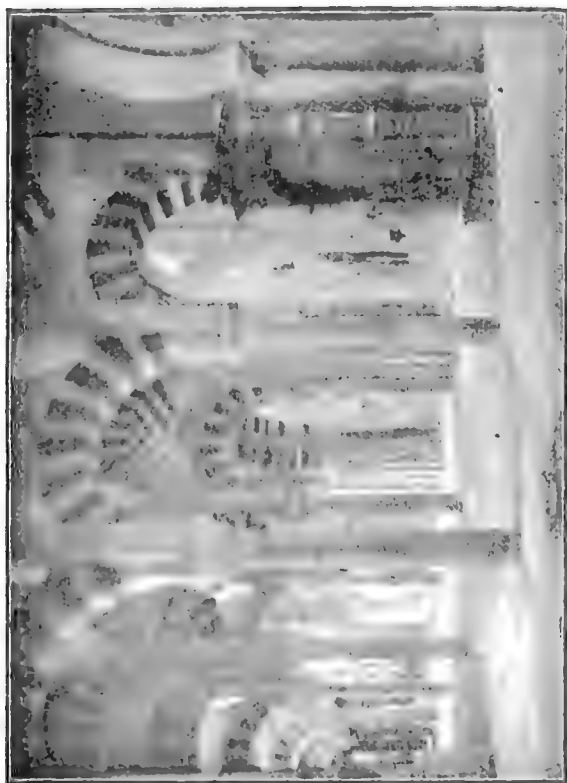
كأحسن ما يكون من المباني
كما تاهت بزيتها الفواني
وأجدر بالصوامع للأذان
إذا ما الليل ألقى بالجران
وقيل إن معاوية أمره ببناء الصوامع للأذان قال وجعل مسلة للمسجد
الجامع أربع صوامع في أركانه الأربع ، وهو أول من جعلها فيه —
الخطط ج ٢ ص ٢٤٨

وقد ذكر الأستاذ كريزول Creswell أن فكرة هذه الصوامع
منقولة عن الأربعة البروج التي كانت في أركان المعبد الوثني الذي كان
المسلمون يصالون فيه بدمشق ، والذي قام فيه المسجد الجامع بتلك المدينة .
وقد أصبحت هذه البروج أول مآذن في الإسلام كما أشار إليها ابن الفقيه .
ولا يزال لفظ (صومعة) مستعملا حتى الآن في شمالي إفريقيا للدلالة على
منارات المساجد ، وهي فضلا عن ذلك مربعة الشكل في تلك الأقاليم (المغرب)
(٩ — ج ٢ — الإسلام)

القيروان من طراز المساجد الجامعة ، وقد حدثت فيه تعديلات عديدة ولكنه لا زال يحتفظ بوجه عام بالشكل الذي أصبح عليه بعد إعادة بنائه في آخر القرن التاسع . وجامع الزيتونة في تونس الذي شيد في سنة ٧٣٢ مثل آخر قديم شائق لنوع المسجد الجامع ، وله (بوائك) مكونة من أقواس مرتفعة ارتفاعاً يقل من جمالها وهي قائمة على عمد قديمة . وفوق التيجان كتل خشبية (محامل)^(١) تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية ، ولقد شوهت مثل هذه الروابط كثيراً من الأبنية الإسلامية القديمة

ويأتى بعد ذلك المسجد الجامع في قرطبة بإسبانيا الذي بدئ في بنائه سنة ٧٨٦ وقد أصبحت مساحة هذا المسجد في القرن العاشر ضعف مساحته الأولى ، ولكن في استطاعتنا أن نصل إلى معرفة تصميمه الأصلي إذا درسنا أبنيته القائمة دراسة وافية . وعلى كل حال فانه كان مسجداً جامعاً له رواق طويل

(١) « محمل » ترجمة للكلمة اللاتينية Abacus وجمعها abaci (بالفرنسية abaque وبالألمانية Deckplatte) والمحمل في فن العمارة لوح فوق تاج العمود يزيده قدرة على حمل العتب (architrave) على أنه ليس واحداً في كل الأبنية ، فهناك آثار مصرية التاج والمحمل فيها شيء واحد بينما هناك آثار أخرى فيها تحت المحمل تاج من زهر اللوتس أو البردى أو فروع النخل . أما عند اليونان فيختلف المحمل باختلاف نوع الأعمدة فهو في العمود الدوريك بسيط ليس فيه زخرفة ، وفي العمود اليونيك له حلية بينما نراه منحنيًا وكثير الزخارف في العمود الكورنتي (العرب)



يحتوى على إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك في كل منها عشرون عموداً . وكانت هذه العمدة قد أخذت من الأبنية الرومانية القديمة كما حدث في حالات سبقت الإشارة إليها . وكان الرواق عظيم الحجم فصار من المستحسن أن يكون له سقف يتناسب علوه ومساحة هذا الرواق . وكان هذا السقف في الحقيقة أعلى بكثير من ارتفاع العمدة التي كان متيسراً الحصول عليها والتي كانت تعلوها أقواس عادية على شكل حدوة الحصان . ومن ثم بنى صف ثان من الأقواس في مستوى أعلى من مستوى الأقواس الأولى ، وكان لهذا أثر معقد لا يسر الناظرين . وهكذا نجد أن استعمال العمدة الجاهزة القديمة أملى على البنائين شكل البوائك في جامعى القيروان وقرطبة ، بينما استعمال الدعائم من الحجر أو الآجر أو استخدام عمدة أكثر طولاً تصنع خصيصاً من أجل البناء كان يمكن البنائين من الاستغناء عن مثل هذه الوسائل المعبية . وكانت تحيط بجامع قرطبة جدران عالية تسندها دعائم قائمة ، وكانت هناك بوائك تدور حول الصحن

وعلىنا الآن أن نرجع إلى أرض الجزيرة حيث بنيت عدة مساجد من الآجر الذى يمتاز به طراز العمارة في هذا الإقليم . وهذه الجوامع حلقة اتصال بين مسجد المدينة والمسجد الجامع

الذى بناه ابن طولون فى مصر . وأهم هذه المساجد العراقية
هى مساجد أخضر والرقه وأبى ذأف وسامرّا ، والمسجدان
الأولان يرجع تاريخهما إلى أواخر القرن الثامن والمسجدان
التاليان إلى أواسط القرن التاسع . وكلها تجرى على نمط العمارة
الساسانية وفيها كلها تصميمات المساجد الجامعة .

أما مسجد أخضر الذى وصفته الآنسة جرتروود بل^(١)
Gertrude Bell وصفاً ممتعاً فى المؤلف الذى كتبته عنه فإن له أهمية
خاصة لأننا نجد فيه القوس المدبب فى بداية نشأته ، ذلك القوس
الذى صار فيما بعد مميزاً هاما لفن العمارة القوطى الغربى .

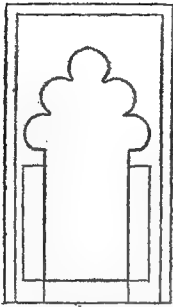
والقوس الذى يميز العمارة الساسانية نصف دائرى ولكننا قد
نقابل أحياناً أمثلة قديمة مستقلة لأقواس مدببة . ومن المحتمل أن
تكون الأقواس التى على شكل حدوة الفرس قد استخدمت قبل
ذلك فى أرض الجزيرة ، وهناك عدد منها فى الكنائس السورية
مثل كنيسة قصر ابن وردان التى يرجع تاريخها إلى حوالى
سنة ٥٦٤ كما أن هناك مثالا يونانيا من هذه الأقواس فى مدينة
كيوزى Chiusi فى إيطاليا . وفى مسجد أخضر نرى الأقواس
بيضاوية مدببة ومرتفعة قليلا كما فى قصر المشتى Mshatta .

(١) انظر G. L. Bell, Palace and Mosque at
Ukhaidir (Oxford, 1914.)

إلا أنه في باب بغداد وفي مدينة الرقة وفي مسجد أبي دلف على مقربة من سامرا يظهر في القوس ذلك الانحناء الذي أصبح ميزة للعمارة الإسلامية فيما بعد . ثم أصبح في أواخر القرن الثامن سائداً في بلاد الجزيرة . وأما أمثلة الأقواس المدببة التي توجد أحياناً في الهند والتي يرجع عهدها إلى زمن أعرق في القدم فهي محفورة في الصخور الصلبة وليست عقوداً معمارية بالمعنى الصحيح .

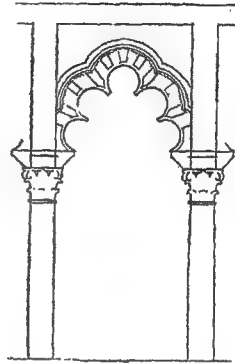
والمسجد الجامع في سامرا كبير الحجم ذو قيمة تاريخية عظيمة ويحتوى على رواق كبير في اتجاه القبلة وله عدة أروقة جانبية تحيط بجوانب الصحن الباقية . وفي كل ركن من أركان جدران المسجد الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة . وفي الجدار الجنوبي صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص . ومن المحتمل أن تكون هذه الظاهرة المعمارية الهامة — التي وجدت أيضاً في جامع قرطبة — قد نشأت في الهند إبان العصر البوذي كما يذهب إلى ذلك هافل Havell^(١) . وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، فإن الفضل في وجود تلك الأقواس على اختلاف أنواعها وتطوراتها في العمارة الأوروبية راجع إلى المسلمين (شكل ٦٥) . ومن الظواهر المعمارية ذات

(١) انظر E. B. Havell, Indian Architecture
(2nd edition, London, 1927) pp. 82 — 6.

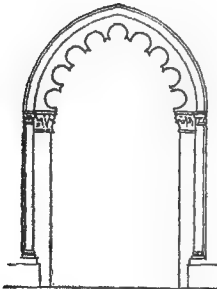


ومدخل الرواق في كندراية ولز
وسالزيري (القرن ١٣) يشبه
لحد كبير هذا الشكل

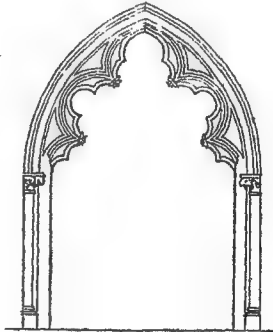
ا



ب



ج



د

(شكل ٦٥) — نماذج المقارنة بين عقود ذات فصوص (دون
مراعاة لمقياس الرسم)

- ١ — بسامرا في المسجد الجامع (٨٤٦ — ٨٥٢)
- ب — بقرطبة في رواق المسجد الجامع (٩٦١ — ٩٧٦)
- ج — في كنيسة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (حول
سنة ١٢٠٠)
- د — في كنيسة كلاي Cley بنورفولك (القرن الرابع عشر)

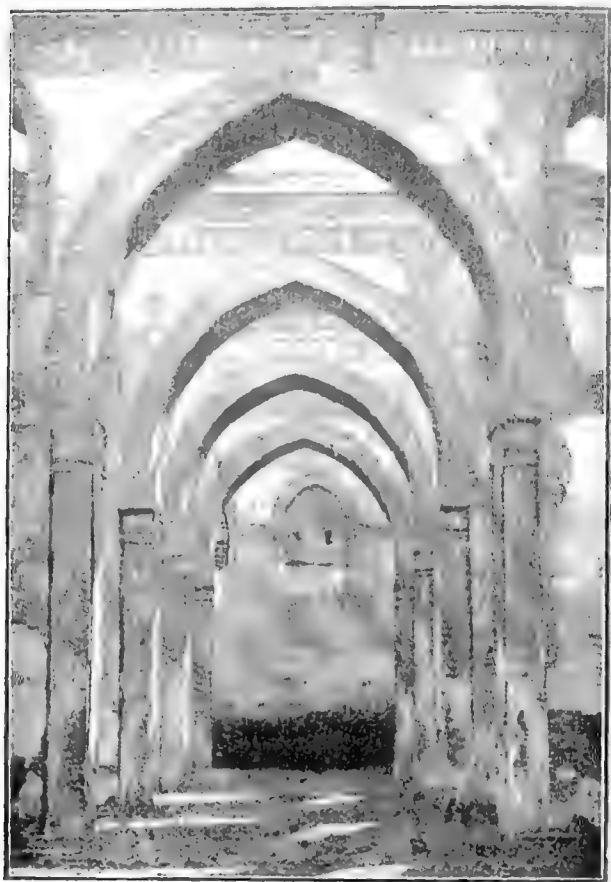
الأهمية الكبرى في مسجد سامرا استخدام الدعائم المصنوعة من
الآجر لحمل البوائك بدلا من العمد القديمة التي استعملت لهذا
الغرض في قرطبة وفي غيرها من البلدان . وهذه الدعائم مثمّنة
الشكل قائمة على قاعدة مربعة ولكل دعامة منها أربعة أعمدة
من الرخام مستديرة أو مثمّنة الشكل ، وكانت هذه العمدة متصلة
بعضها ببعض بمسامير معدنية وكانت تيجانها على شكل الناقوس
وهذه الظواهر المعمارية الأخيرة انتقلت إلى فن العمارة الغربي .
على أن المنارتين الحزونيتين اللتين شيدتا في جامع سامرا ثم في
جامع ابن طولون بعد ذلك لم يكن لهما أثر في تطور فن العمارة
الإسلامي أي أنه لم تأت بعدها منارات على هذا النمط

أما جامع ابن طولون في مصر فقد بدأ بناؤه في سنة ٨٧٦ ،
وقد أسهب في وصفه كثير من الكتاب^(١) . ولكن أهميته في
تاريخ العمارة الإسلامية قد نقصت بعض النقص لأننا نلاحظ أن
بعض الظواهر المعمارية الهامة فيه موجودة في بعض أبنية عراقية
أقدم عهداً منه . وجامع ابن طولون مسجد جامع كبير يكاد
يكون مربع الشكل ، وفيه صحن تحيط به أروقة ذات بوائك
(شكل ٦٦) ورواق القبلة أكبر بكثير من الأروقة الأخرى ،

(١) راجع الباب الثالث من كتاب Muhammadan Architecture
لمؤلف هذا الفصل . (طبع أ كسفورد سنة ١٩٢٤)

وبين جدران الجامع وسوره الخارجى أروقة خارجية مكشوفة تسمى الزيادات ، وهذه ظاهرة لم نرها فى العمارة الإسلامية قبل الآن^(١) والسور الخارجى ضخيم جدا وعليه شرفات زخرفية يمكن اعتبارها — كما سيظهر فيما بعد — أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات فى العمارة القوطية (ومن المعروف أن هناك أنواعاً مختلفة من الشرفات ظهرت فى العمارة الآشورية منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، أما فى مصر فقد استخدمت الشرفات فى تاريخ أقدم من هذا) وفى أسفل شرفات السور فى الجامع الطولونى صف من طاقات على شكل أقواس مدببة ، وهذه الطاقات مركب عليها شبابيك من الجص مخرمة ، ويفصل كل طاقة منها عن التى تليها حنيات مدببة ورؤوسها ذات فصوص عديدة أو فيها زخارف بارزة . أما بوائك الجامع فمحمولة على دعائم ضخمة من الآجر ، لكل منها فى الزوايا الأربع عمود من الآجر ، مندمج فيها وفوق الدعائم أقواس مدببة فيها انحناء بسيط عند بدئها يجعلها تشبه حدوة الفرس بعض الشبه ، وهكذا نرى أن المسجد كله من أعلاه إلى مستوى السطح الخشبي مشيد من آجر تكسوه طبقة من الجص مزخرفة أو غير مزخرفة ، ويمكننا

(١) قارن كتاب الفن الإسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن



أن نقول في ثقة واطمئنان إن الجامع الطولوني عراقى الطراز من كل الوجوه وإنه مأخوذ عن نماذج في سامرا وبغداد كانت مألوفة لابن طولون في شبابه

وهناك فوق الظواهر المعمارية التى مر ذكرها عناصر أخرى جديدة : منها كتابات بالخط السكوفى محفورة فى الخشب ، يتجلى فيها الحذق والمهارة فى استخدام حروف الكتابة فى أغراض زخرفية . ومن هذه العناصر الجديدة أيضاً الزخارف الملونة ، ونسكاد نراها فوق كل السطوح الظاهرة وهى أكثر ما تكون مصنوعة فوق الجص الأبيض ، ولسكننا نراها أيضاً فوق ألواح الخشب فى السقف . وفى الجامع الطولونى محراب فيه زخارف ظاهرة ، وقد حدثت فيه تغيرات بعد بنائه ، وفى وسط الصحن فوارة (ليست هى البناء الأصيل الذى كانت تعلوه قبة خشبية) وهناك مصابيح فخمة تتدلى من السقف

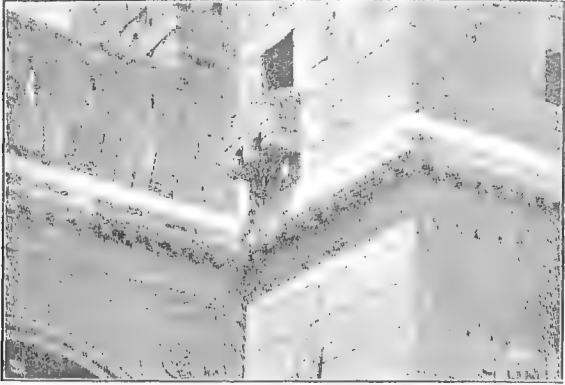
أما المساجد التى يرجع عهدها إلى ما بين آخر القرن التاسع وآخر القرن الثانى عشر فلم يصل إلينا عدد كبير منها ، ولكن لا شك فى أن كثيراً من الأبنية الحربية قد شيد فى هذا العصر . كما أن من المسلم به أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأفكار المعمارية من قلاع سورية ومصر ، ولا غرو فإن فن البناء فى سورية وأرمينية كان قد وصل إلى مستوى عال قبل الحروب الصليبية

بقرون . واستخدام الأوربيين للمشربيات^(١) Machicolation
في عمارتهم راجع إلى هذا العصر

وقد درس الأستاذ كريزول K. A. E. Creswell
أصل المشربيات المعمارية في ذيل لمؤلفه عن قلعة القاهرة^(٢)
فدرس عشرة أمثلة لهذه الظاهرة المعمارية قيل بوجودها قديماً
في سورية وأشار إلى أن من بين هذه العشرة ستة أمثلة أو سبعة
لم تكن في الحقيقة إلا مرافق حجرية من نوع كان منتشراً حتى
العصور الحديثة . ولا يزال هناك واحد من هذا النوع على
الرصيف الخشبي الداخل في البحر بمدينة جوري Gorey من
أعمال جزيرة جرسى Jersey . أما الأمثلة الثلاثة الباقية التي
يحتمل أن تكون قد استخدمت لإلقاء السهام وغيرها فأقدمها
عهداً يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السادس الميلادي أي قبل

(١) المشربيات في العبارة Machicolation إعداد دعائم يتقارب
بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة ، وبين كل دعائمين فتحة
(بالفرنسية Machicoulis) مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام
منه إلى رءوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران ويضعوا
تحتها اللغم كما يمكن أيضاً أن يصب على رءوسهم الزيت أو الماء الغليان
أو غير ذلك من الأشياء المؤذية ، وقد حلت هذه المشربيات في العبارة محل
الأبنية الخشبية التي كانت تسمى hourdes أو Bretches (brattices)
والتي كانت تستعمل لنفس الغرض

(٢) ظهر هذا البحث في Bulletin de L' Institut français
d' archéologie Orientale vol. XXIII (Cairo 1924) .



(شكل ٦٧) باب القصر في لافينيون (١٠٨١)



(شكل ٦٨) — بوابة قصر فيلنوف ليزافينيون Villeneuve-Lès-Avignon
شرفات (القرن الرابع عشر)

قيام الإسلام . و بعد التاريخ الذى ذكر فيه الأستاذ كريزول Creswell هذه الأمثلة كشف بعضهم عن مثال إسلامى فى قصر الخير على مقربة من الرصافة فى سورية ويرجع تاريخه إلى سنة ٧٢٩ م . وهناك مثالان من تلك الظاهرة المعمارية فوق باب النصر (١٠٨٧) الذى بنى فى القاهرة بناءون من أرمينية . ولا ريب فى أن هاتين المشربيتين المعمارتين كانتا ضرباً من الاستحكامات المعدة للدفاع عن سور المدينة (شكل ٦٧) وهما أقدم بنحو مائة سنة من أقدم الذى عرف فى أوروبا من أمثلة هذه الظاهرة المعمارية وذلك فى شاتوجايار Château Gaillard (١١٨٤) وشاتيون Châtillon (١١٨٦) ونورويتش Norwich (١١٨٧) ووينشستر Winchester (١١٩٣) . وهكذا يظهر جلياً أن الصليبيين استعاروا فكرة هذه الظاهرة المعمارية من العرب وأن العكس لا يمكن أن يكون صحيحاً ، وهما يمكن من شئ فإن المشربيات المعمارية التى تبنى على صف من الدعائم لم تلبث أن أصبحت ظاهرة أنيقة جداً فى القصور الفرنسية والإنجليزية إبان القرن الرابع عشر (شكل ٦٨)

وهناك أسلوب معمارى آخر أخذه الغرب عن مصر وسورية : ذلك هو جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتوياً لئلا يتمكن العدو الذى

يصل إلى الباب من أن يرى القناء الداخلى أو أن يصوّب سهامه إلى من فيه . والظاهر أن فن العمارة الحربية عند الرومان والبيزنطيين لم يكن معروفاً فيه مثل هذا النوع من المدخل ، بل كانت هناك عدة أبواب دفاعية تُشيد على قطر واحد ، ويفصل كل باب عن الآخر فضاء كانوا يسمونه (پروبوجنا كولوم) Propugnaculum ويدل أقصى ما نعرفه الآن على أن أول ما استعملت هذه المداخل الملتوية كان في القرن الثامن بمدينة بغداد « المستديرة الشكل » ؛ ثم ظهرت أيضاً في قلعة صلاح الدين بالقاهرة (التى شيدت سنة ١١٧٦) ثم ظهر منها مثال بديع في قلعة حلب . ووجود هذه المداخل الملتوية نادر في إنجلترا على الرغم من أن هناك مثالا جيداً لها في بومارس Beaumaris . أما في فرنسا فكانت أكثر ظهوراً ونرى مثالا لها في قرقاسونيه Carcassonne . ولكن إنجلترا وفرنسا كانتا ، في القلاع المحصنة تحصيناً متقناً ، تفضلان المداخل المنحرفة كما في بيرفوند Perrefonds وكونوى Conway

وليس في بلاد الهند أبنية إسلامية مهمة أقدم من الآثار الموجودة في مدينة دهلى ، التى يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثالث عشر . كما أنه ليس في تركيا أسيا أبنية أقدم من هذا

التاريخ ؛ إذ أن العائر السلجوقية فى قونية بدأت بنايتها حول
أوائل القرن الثالث عشر أيضاً

وأما فى أسبانيا وشمالى إفريقيا فإن أهم الآثار الباقية — إذا
استثنينا الاستحكامات الحربية — هى العمارات الأخيرة فى
المسجد الجامع بقرطبة — ذلك المسجد الذى أضيفت إليه
زيادات كبيرة فى النصف الثانى من القرن العاشر . وكذلك
المأذنتان الجميلتان فى أشبيلية [برج الجيرالدا (١١٧٢ — ٩٥)
وفى رباط (١١٧٨ — ٨٤)] وفى كلتا المأذنتين زخارف على شكل
بوائك صغيرة بارزة تشبه زخارف العمارة القوطية وتؤذن بقرب
ظهورها (شكل ٦٩) . وهاتان المأذنتان لهما شكل غريب شائق
وفيهما طرق معمارية هامة فى تشييد القباب ، ولكن لم يكن
لهما أى تأثير بيّن على تطور العمارة فى خارج أسبانيا نفسها

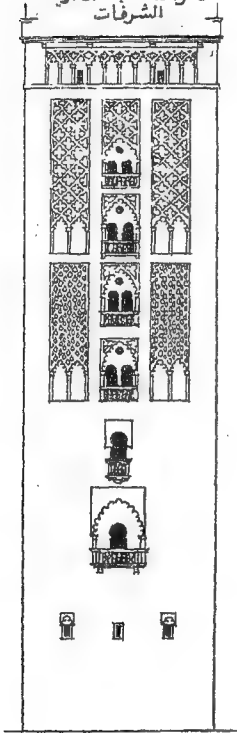
وبنيت فى صقلية الكابلا بالاتينا^(١) Cappella Palatina

فى سنة ١١٣٢ ثم كنيسة المرتورانا^(٢) Martorana فى سنة

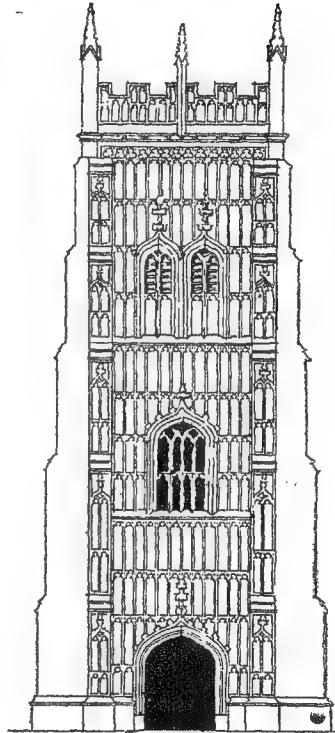
(١) هى الكنيسة الصغيرة فى القصر الملكى بمدينة بالرمو ، وقد
كانت النموذج الذى بنيت على نسقه كاتدرائية مونريالى Monreale فى
نفس المدينة . وفى داخل الكابلا بالاتينا فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان
يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير فى الجمال
والإبداع . أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية فغنى بالزخارف
المحفورة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الإسلامية (العرب)

(٢) كنيسة المرتورانا أو Sainte - Marie - de - l' Amiral

وهنا أضيفت طبقة جديدة
تعلو المدينة بعد أن أزيلت
الشرفات



أ



ب

(شكل ٦٩) — نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين (دون
مراعاة لمقياس الرسم)

١ — منارة الحيرالدا باشيلية (١١٧٢ — ١١٩٥)

ب — برج الناقوس في إيفزهام Evesham (١٥٣٣)

١١٣٦ وقصر العزيزة ^(١) La Ziza في سنة ١١٥٤ ثم قصر
لاكوبا ^(٢) (القبة) La Cuba في سنة ١١٨٠ . وهذه هي
التواريخ التي ثبتت صحتها ، وكلها ترجع إلى ما بعد انتهاء الحكم
الإسلامي في جزيرة صقلية سنة ١٠٩٠ بعد انتهائه في بالرمو
Palermo نفسها سنة ١٠٦٠

ولكن على الرغم من أن هذه الأبنية شيدوها النورمنديون
فإن فيها كثيراً من الظواهر المعمارية العربية البحتة . تلك
الظواهر التي توجد أيضاً في إيطاليا نفسها بمدينة أمالفي Amalfi
وسالرنو Salerno

وأهم الأبنية التي ترجع إلى هذا العصر في إيران هو مسجد
الجمعة في أصفهان ، والمسجد الكبير في مدينة الموصل
(حول ١١٤٥ — ٩١) وكلاهما مسجدان جامعان كبيران . وقد
أدخلت على أولهما تعديلات كبيرة . ولما كانت المساجد الإيرانية

= من كنائس بالرمو التي يظهر في ترتيب قبائها وأساليب زخارفها تأثير
الفن الإسلامي والبيزنطي (العرب)

(١) قصر العزيزة بناء نورمندي مستطيل الشكل له ثلاث طبقات ،
وقد كانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة
بثلاث طبقات من العقود الصماء blind arcades ، وأما داخل القصر فغني
بالزخارف الإسلامية والحنايا التي تعلوها المقرنصات (العرب)

(٢) قصر القبة بناء نورمندي مستطيل الشكل أيضاً ولكن في كل
جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزاً من الجدار ، وفي الجدران زخارف
محفورة على شكل عقود صماء ، وقد كان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة
تعلوها قبة نسب إليها القصر (العرب)

مبنية من الآجر ، فقد كانت تحلّى بزخارف من الجص وتكسى
بتربيعات من القاشانى ، وقد ذاعت هذه الطريقة الأخيرة حتى
فى بلاد كانت أبديتها يستخدم فيها الحجر لا الآجر مثل سورية
ومصر . وكانت المآذن فى بلاد إيران مزدوجة فى أغلب الأحيان
وكانت أسطوانية الشكل دقيقة الطرف قليلاً فى أعلاها كما
كانت تكتسوها تربيعات من القاشانى براقه مختلفة الألوان .
وقد شبه الأستاذ سالادان Saladin هذه المآذن — فى شىء من
الغلو والمبالغة — بمداخن المصانع ؛ وفى الحق أن المآذن
الإيرانية لا يمكن مقارنتها فى الرشاقة والأناقة بمآذن المساجد فى
القاهرة . وقد دخلت فى بلاد إيران الزخارف العربية التى تسمى
المقرنصات والتى سيأتى وصفها فى النقرة الآتية ، وما لبثت هذه
الزخارف أن ذاعت فى بلاد إيران ذيوعاً كبيراً

والأمثلة الرئيسية لمباني المدرسة السورية المصرية موجودة
كلها فى القاهرة ، وهى تشمل المسجدين الجامعين الكبيرين :
جامع الأزهر (٩٧٠) وجامع الحاكم (٩٩٠ — ١٠١٢) ، ثم
المسجد الجامع الصغير الذى يسمى جامع الأقمر (١١٢٥) ، ثم
ضريح ومسجد الجيوشى (١٠٨٥) وهو عظيم الأهمية على صغر
حجمه . والبوائك فى جامعى الأزهر والأقمر محمولة على عمد قديمة
بينما تقوم فى جامع الحاكم على دعائم من الآجر . وكان أول

استعمال الحجر في عمارة القاهرة في جامع الحاكم بالرغم من أن الحجر الجيري الجيد كان من السهل الحصول عليه من تلال المقطم المجاورة . والظاهر أن مصر كانت حتى هذا التاريخ متأثرة كل التأثر بالأساليب المعمارية العراقية . وكان جامع الجيوشي أول مثال للمساجد التي كانت تتخذ أضرحة في الوقت نفسه ، وقد تطور هذا النوع من المساجد وتقدمت عمارته وأصبحت تبنى فيه قبة على قبر مؤسسه ومحراب في جداره الجنوبي . والصحن في جامع الجيوشي صغير يصله بمكان القبة ممر مقبوع . وفيه مأذنة مربعة لها ثلاث طبقات تعلوها قبة صغيرة عالية على النحو الذي نراه فوق كنائس صقلية

وتطور القبة في تاريخ فن العمارة الإسلامية أمر من الأهمية بمكان كبير ، ولكن علينا أن نغض الطرف عنه في هذا البحث القصير ، لأن هذا التطور لم يكن له أثر يبين في الظواهر المعمارية التي خلفها الإسلام للفنون الغربية . ولهذا السبب عينه لا نرانا في حاجة إلى أن نبحث عن أصل المقرنصات^(١)

(١) تطلق كلمة Stalactite (من اليونانية stalzein بمعنى ينقط) على الحجر الذي ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض الكهوف بفعل الرشح الذي تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية ؛ على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التي تصبح معلقة في سقف الكهوف ، بينما تطلق كلمة stalagmite (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التي =
(١٠ — ج ٢ — الاسلام)

stalactites — تلك الظاهرة المعمارية الفريدة التي تبعت المسلمين
أنّى ذهبوا ، وأصبحت طابعاً يميز عمارتهم من الهند إلى اسبانيا .
ومن المحتمل أن تُرجع هذه الظاهرة المعمارية إلى أصل عراقي .
وعلى كل حال فإن أقدم أمثلتها المعروفة يمكن أن ترى في مأذنة
جامع الجيوشى ثم يظهر بعد ذلك في واجهة جامع الأقمر حيث
استخدمت هذه الظاهرة لأغراض زخرفية ، وحيث توجد
فضلاً عن ذلك حنيات محفورة على شكل صدف . وربما
تكون هذه الحنيات هي النوع الذي نقلت عنه الحنيات الصدفية
في عمارة عصر النهضة . وفي أعلى واجهة جامع الأقمر شريط من
كتابة كوفية زخرفية

وهناك ظاهرة أخرى ترى في المساجد التي شيّدت بمدينة
القاهرة في هذا العصر : وهي شرفات على شكل أسنان
المنشار ربما كان أصلها عراقياً كذلك . ومن المعقول أن تكون
هذه الظاهرة قد تأثر بها منهدسو قصر الدوق^(١) وغيره من

== تعلق من الأرض . والمقرنصات أو stalactites في فن العمارة نوع
من الزخارف يقلد بها ذلك التحجر الطبيعي ويتكون من أجسام صغيرة بارزة
ومدلاة وأكثر ما يستعمل في وجهات المساجد وأسقف القصور
(العرب)

(١) The Doge's Palace وهو أغزر أمثلة العمارة القوطية في
إيطاليا ، بدى تشييده في أوائل القرن التاسع وأعيد بناؤه ضرات عديدة .
وهو يدل على ما كان لمدينة البندقية من عظمة تجارية وسيادة بحرية في ==

القصور الأخرى في البندقية

وإن لدينا آثاراً كثيرة من فن العبارة الإسلامية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر وما بعده ، وذلك في جميع أنحاء العالم الإسلامي الذي أصبح يشمل في تلك العصور بلاد الهند وتركيا بينما انفصلت عنه صقلية^(١)

أما في اسبانيا فهناك القصران المشهوران اللذان يعرفان باسم الحمراء^(٢) Alhambra والقصر Alcàzar^(٣) وهما يلفتان النظر بما

== العصور الوسطى ، وفيه أساليب معمارية عديدة تذكر بأساليب العبارة الإسلامية ولا يبعد أن تكون منقولة عنها (المغرب)

(١) بدأ المسلمون بغزو صقلية منذ سنة ٦٥٢ وبدأت دولة الأغالة في فتحها منذ سنة ٨٢٧ ولم يأت عام ٨٤٠ حتى كان المسلمون يحكمون نحو ثلث الجزيرة وزادت أملاكهم فيها بعد ذلك حتى غلب حكمهم على أكثر بقاعها . ولكن المنافسة والعصبية فرقت كلمتهم ، وبدأت أملاكهم تنقسم شيئاً فشيئاً حتى انتهى سلطانهم في أواخر القرن الحادى عشر وقبض على أزمة الأمر السكونت روجر النمرندى ، على أن الثقافة العربية ازدهرت في صقلية ازدهاراً كبيراً تحت لواء الملوك النمرنديين الذين عرفوا بالتسامح الدينى وبحماية المسلمين حتى منعوا المسيحيين من التبشير بينهم ، وأبقوا العمال والموظفين المسلمين في وظائفهم (المغرب)

(٢) قصر الحمراء شيده بنو الأحمر في غرناطة بين سنتى ١٣٠٩ — ١٣٥٤ وفيه أبنية عالية الشهرة كحوش السباع وحوش الريحان ، وقاعة السفراء وقاعة بنى سراج وقاعة الحكم . وأشهر ما في قاعات هذا القصر وأبهائه الأعمدة الرخامية والتقوش الحصية البديعة ، والكتابات العربية التى تتكرر فيها عبارتا (لا غالب إلا الله) و (عز لمولانا أبى عبد الله)

(المغرب)

(٣) إن في إشارة المؤلف شيئاً من الغموض لأن لفظ (القصر) ==

فيهما من زخارف أنيقة على الرغم من الإسراف فيها . وأما ما عدا ذلك من الأبنية الإسلامية في إسبانيا فليس من الطبقة الأولى في الجمال والعظمة

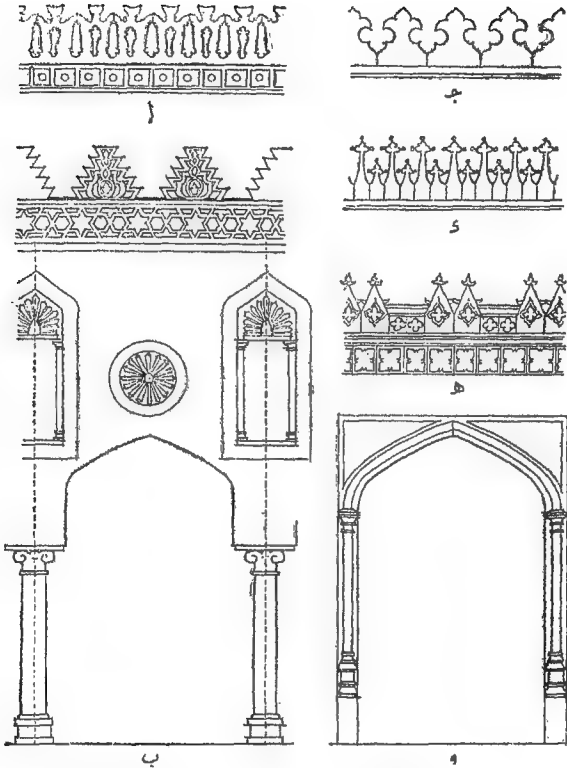
وفي القاهرة عدد من أجمل المساجد والأضرحة شيدت حتى سنة ١٥١٧ حين استولى الترك على المدينة . وأما المساجد القليلة التي شيدت بعد هذا التاريخ ، فقد كان طرازها عثمانياً

وفي بلاد الأناضول سلسلة من المساجد الهامة في مدينتي قونية وبروسة ، يرجع تاريخها إلى ما بين سنة ١٢٠٠ وسنة ١٤٥٣ حين أصبحت القسطنطينية عاصمة لتركيا . ومنذ هذا التاريخ الأخير تأثر المهندسون الأتراك بالأبنية البيزنطية كل التأثير ، وقلدوها حتى حين كانوا يشيدون العمارات في أماكن بعيدة جداً عن القسطنطينية مثل القاهرة ودمشق

وفي بلاد إيران وتركستان والمهنددون كثير جداً من الأبنية

== أو Alcazar يطلق على قصور عديدة في مدن مختلفة بإسبانيا ففي أشبيلية (الكازار) وفي طليطلة (الكازار) ولكن أشهرها — ولعله الذي يقصده المؤلف — هو الكازار أشبيلية وقد بنى بين سنتي ١٣٥٠ و١٣٦٩ وقد أدخلت عليه تعديلات كثيرة غيرت معالمه الأولى وقللت من تناسق أجزائه وعلى كل حال فإنه يمتاز بما فيه من مقرنصات جميلة ونقوش جصية بدية وأعمدة رخامية ومناور للتهوية والنور ووجهات تربتها النقوش الجصية الموشاة بالذهب وقاعات تزهو بوزرات الفاشاني الجميل وأهم هذه القاعات قاعة السفراء بقبتها الحشوية البديعة (العرب)

الإسلامية التي يرجع عهدها إلى عصور متأخرة . ولا تزال الأساليب المعمارية الإسلامية ذائعة في بلاد الهند حتى الآن ومعها يمكن من شيء فإن هناك فوارق محلية ظاهرة تميز الأبنية المتأخرة لكل مدرسة من المدارس الخمس الرئيسية في العمارة الإسلامية . وهي المدرسة السورية المصرية ، والمدرسة الإسبانية المغربية ، والمدرسة الإيرانية ، والمدرسة العثمانية ، والمدرسة الهندية . ولا شك في أن بعض السبب في وجود هذه الفوارق هو اختلاف مواد البناء في الأماكن المختلفة . ولكن هذه المدارس تقوم قبل كل شيء على أساليب معمارية محلية . وقد حدث في العصور الوسطى تقدم كثير وتنوع في تصميم أبنية المساجد ، فقد ظلت المساجد الجامعة بتصميمها المعروف تشيد في بعض البلاد الإسلامية ، كما ذاع بناء الأضرحة التي تتخذ في الوقت نفسه مساجد للصلاة ؛ وظهر نوع جديد هو : المدرسة : وهو مسجد صليبي الشكل فيه مكتب أو معهد للدراسة . وكان ظهور هذا النوع الأخير في القرن الثاني عشر . وأصبحت القبة ظاهرة معمارية ذائعة كل الذيوع في العمارة الإسلامية . وقد كانت القباب في القاهرة مرتفعة في أغلب الأحيان ، على حين كان القوم في بلاد إيران وتركستان يفضلون القبة البصلية ، أو البيضية الشكل . أما في القسطنطينية ، فقد كانت قباب المساجد



- (شكل ٧٠) — نماذج من عقود وشرفات (دون مراعاة لمقياس الرسم)
 ١ — في جامع ابن طولون بالقاهرة (٨٦٨) . ب — عقد فارسي في جامع
 الأزهر بالقاهرة (٩٧٠) . ج — في جامع زيد الدين يوسف بالقاهرة
 (١٢٩٨) . د — في قصر كادورو Ca'd'Oro بالبندقية (١٤٣١)
 هـ — في كنيسة كرومر Cromer بنورفولك (القرن الخامس عشر)
 و — عقد نيودوري في بهو كنيسة المسيح بأكسفورد (القرن السادس عشر)

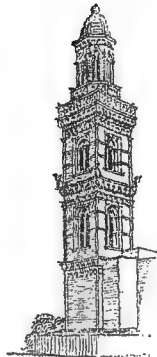
ببيزنطة منخفضة . وقد كانت القباب الحجرية في مصر تُرَيَّن سطوحها الخارجية في القرن الخامس عشر بزخارف مخرسنة الشكل تشبه في ذلك (الدنتلا) . أما في بلاد إيران فقد كانت القباب تغطي بتريعات من القاشاني البراق ؛ كما كانت تستند على مقرنصات ، وفي الحق أن هذه المقرنصات استعملت في كل مكان ، بل كان الإسراف في استخدامها كثيراً . وكانت في بعض الأحيان تتدلى من السقف كالأجزاء التي تتدلى في الأقبية الإنجليزية ذات الزخارف التي على شكل مروحة . وبينما لم يكن للقباب الإسلامية تأثير كبير على قباب عصر النهضة في الغرب يظهر أنه من المحتمل أن المآذن الرشيقية — ولا سيما مآذن المساجد في القاهرة إبان القرن الرابع عشر والخامس عشر — قد أثرت في تصميم أبراج النواقيس في إيطاليا في آخر عصر النهضة ، وهي التي نقل عنها المهندس الكبير السير كريستوفر رن^(١) Wren ما صممه من الأبراج ، ومما لا شك فيه أن المماريين المسلمين كانوا قد بدأوا في هذا العصر يلاحظون أن في استطاعتهم

(١) قام بترميم كاتدرائية سانت بول في لندن ثم قام بتشييدها من جديد بعد أن تهدمت سنة ١٦٦٦ واستغرق البناء الحديث خمساً وثلاثين سنة وقلد فيه المهندس كاتدرائية القديس بطرس في روما . وقد كان رن في وقت من الأوقات أستاذاً للفلك في جامعة أكسفورد وتوفي سنة ١٧٢٣ وعمره تسعون سنة (العرب)

الاستفادة من تشييد القباب والمآذن جنباً إلى جنب ، والانتفاع بالتأثير الذى يتركه هذا التباين . كما وفق المهندس رن فيما بعد إلى تشييد القبة والأبراج فى كاتدرائية سانت بول ' St. Pauls ' مما كان له أعظم الأثر

على أن هناك نوعين من المآذن لم يذع استخدامهما خارج موطنهما ؛ ونقصد بذلك المآذن الإسطوانية الشكل فى بلاد إيران تلك المآذن التى لم تكن على جانب يذكر من الإناقة ، وكذلك المآذن المشوقة التى كان يفضلها الأتراك

ولقد ظل يصحب تقدم العمارة الإسلامية الميل إلى استخدام النوعين المدبب والمستدير من الأقواس التى على شكل حدوة الحصان . وكان البنّاؤون يستخدمون فى كثير من الأحيان العقود أو الأقواس نصف الدائرية ، والأقواس العادية المدببة أو ذات المركزين . ومن ناحية أخرى فإن القوس الذى يطلق عليه القوس الفارسى — وهو القوس الذى ينتهى انحناؤه بخطين مستقيمين ، كان كثير الذيوع فى بلاد إيران وغيرها من البلاد . ويشبه هذا القوس الفارسى من بعض الوجوه القوس الإنجليزى التيودورى (شكل ٧٠) كما أن العقود ذات الفصوص العديدة أصبحت ذائعة الإستعمال . وكانت تستخدم كزخارف سطحية فى البوائك الصماء (الكاذبة) . أما الشرفات فكانت تتخذ على



(شكل ٧١) — نماذج من المآذن والأبراج (دون مراعاة لمقياس الرسم)
 ١ — في مدرسة سنجر الجولي بالقاهرة (١٣٠٣ — ١٣٠٤) . ب — في
 تورى دلكومينو بفيرونا Torre del Comune (١١٧٢ وقبة الجرس
 في ١٣٧٢) . ج — في قبة سپوليتو Duomo, Spoleto بايطاليا
 (١٣٩٧) . د — في ضريح برقوق بجوار القاهرة (١٤٠٠ — ١٤١٠) .
 هـ — في قبة ليكي Duomo, Lecce بجنوبي إيطاليا (١٦٦١ — ١٦٨٢) .
 و — في كنيسة سانت ماري لوباو St. Mary-le-Bow بلندن من تصميم
 المهندس رن Wren (١٦٧١ — ١٦٨٣) .

شكل بديع لأوراق أشجار أو على شكل أسنان المنشار . بينما النوافذ ظلت يركب عليها شبابيك من الحجر أو الجص المحرم أو ذات الزخارف المحفورة ، كما كان يركب فيها زجاج ذو ألوان غير متقنة ، وربما كان ذلك قبل استخدام الزجاج الملون في البلاد الغربية . فكانت الزخارف المستخدمة إما أشرطة من كتابات زخرفية مكتوبة في الجص أو محفورة في الخشب أو الحجر ، وإما زخارف هندسية سطحية ، إذ أن رجال الدين كانوا يحرمون تصوير المخلوقات الحية . وقل أن يوجد الحفر البارز في الأبنية الإسلامية في مصر وإن كنا نراه في الهند في بعض الأحيان ؛ والواقع أن المسلمين يعمدون في الزخرفة إلى حفر الرسوم الهندسية الدقيقة في الحجر أو الجص حفرًا غير عميق يكاد لا يكون إلا حزًا . وأما في شرق العالم الإسلامي ولا سيما إيران وتركستان حيث الآجر هو مادة البناء العادية ، فقد كان القاشاني يستخدم بكثرة — وكانت الرسوم الهندسية والتقليدية هي المألوفة في زخرفة تربيعات القاشاني حتى العصور المتأخرة حين اتخذت طرق جديدة ، رسومها أكثر تمثيلًا للطبيعة ، ودخلت معها رسوم الزهور والنباتات

واسم أرابسك Arabesque الذي يطلق على الموضوعات الزخرفية التقليدية التي كانت ترسم بارزة بروزًا بسيطًا في إنجلترا منذ عصر الملكة اليزابث ، نقول إن هذا الاسم يدل على أننا

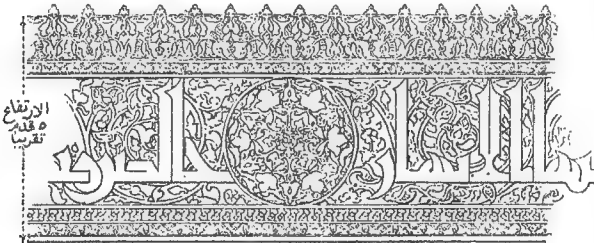
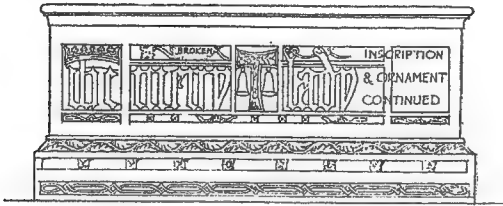
مدينون بهذه الزخارف للعرب في القرون الوسطى^(١)
وهناك نوع آخر من الزخرفة كان منتشرًا في القاهرة ،
ولم يكن دائمًا كل الذبوع في غيرها من البلدان : ذلك هو تنابع
طبقات أفقية من أحجار قائمة اللون وأخرى من أحجار زاهية
اللون — وقد يرجع أصل هذه الطريقة إلى رومة أو بيزنطة حيث
كانت (مداميك) من الآجر تستخدم كثيرًا في أجزاء مختلفة
من الجدران الحجرية . ولكن هذه النسبة لا تزال موضع شك ،
ومن ثم كان من المعقول أن الواجهات الخططة في المباني الرخامية
في پيزا وچنوا وسينا Siena وفلورنسة ، وفي غيرها من البلاد
الإيطالية إنما أخذت عن القاهرة التي كانت لهم بها في القرون
الوسطى علاقات تجارية وثيقة . ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان
موجودة في إقليم الأوڤرن Auvergne ، وفي كنيسة القديس
بطرس بنورثمبتن Northampton

و خلاصة ما ذكرناه في هذا البحث أن دین العالم الغربي
للإسلام في فن العمارة كبير في مجموعه . وقد رأينا في ميدان
العمارة الحربية أن الصليبيين الذين شيدوا في الأرض المقدسة
كثيراً من الكنائس والقلاع الجميلة تعلموا من العرب شيئاً من

(١) راجع الفصل العاشر : طبيعة الزخارف العربية في كتاني

Muhammadian Architecture (Oxford 1924)

Richardus totus terminus?



الخط المركزي

(شكل ٧٢) — نماذج من الكتابات الكوفية والقوطية

- ١ — في جامع السلطان حسن بالقاهرة (١٣٥٦ — ١٣٦٣). من الجس
- ب — محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة (القرن الثاني عشر)
- ج — في كنيسة سوٲ أكر South Acre بنورفولك (حول سنة ١٥٥٠)
- د — في قبر بفش ليك Fishlake بيوركشير (١٥٠٥)
- هـ — في قبر ريتشارد الثاني بوستمنستر (١٣٩٩)

فن التحصين وعمل الاستحكامات كما كان العرب أنفسهم
قد تعلموا من مهارة البنائين الأرمنيين

وإذا استثنينا ما ندين به للأبنية الحجرية في سورية
وأرمينية وللأبنية المصنوعة من الآجر في إيران مما يرجع عهده
إلى ما قبل الإسلام ، تلك الأبنية التي يزداد ميل العلماء إلى أن
ينسبوا إليها نشأة أساليبنا المعمارية في السقوف والقباب أبان العصور
الوسطى ، نقول إذا استثنينا ذلك لم يكن هناك حرج من أن ننسب
اختراع القوس المدبب إلى البنائين المسلمين في سورية وغيرها من
البلدان . ويكاد يكون ثابتاً أن أصل العقود الستينية عربي كذلك
ومن المحتمل أن يكون هذا حال العقود الإنجيلزية التيودورية .
ثم إن الغربيين أخذوا عن العرب أيضاً استخدام
الزخارف الصغيرة البارزة الموجودة في العمارة القوطية وكذلك
استخدام العقود ذات الفصوص المتعددة ، وربما أخذوا أيضاً
الزخارف النباتية ، وأخذوا وعرفوا استخدام الزخارف الحجرية
التي تملأ بها الشبايك في العمارة القوطية ويركب بينها الزجاج ،
ومن المحتمل أن تكون هذه الزخارف الأخيرة مأخوذة عما كان
في المساجد الأولى من شبايك مخرمة حجرية أو جصية ، أو ربما
يكون أصلها أقدم عهداً من هذا بأن تكون مأخوذة عن المباني
السورية أو العراقية التي ترجع إلى ما قبل الإسلام

واختراع الزجاج الملون ينسب أحياناً إلى الشرق . ولكن هذه النسبة لم تثبت صحتها بعد — كما أن استخدام العمدة المندمجة في أركان الدعائم . تلك الظاهرة الهامة في نظام القباب في العمائر القوطية — اختراع إسلامي يرجع إلى القرن الثامن أو التاسع وأما الشرفات الزخرفية والمحرمة فأتت إلى القاهرة من العراق ، وانتقلت منها إلى إيطاليا وأصبحت بعد ذلك ظاهرة من ظواهر العمارة القوطية . ثم إن الكتابات المحفورة المقصود بها زخرفة المباني القوطية المتأخرة قد وجد مثلها في جامع ابن طولون في القاهرة ، وهو يرجع إلى القرن التاسع . ولكن الكتابات الكوفية توغلت كثيراً في فرنسا عند ما احتل المسلمون الأقاليم^(١) الجنوبية منها ، وحتى في إنجلترا توجد أمثلة نادرة من الزخارف يظن أنها تأثرت بالزخارف العربية (شكل ٧٢) ومن المحتمل أيضاً أن تكون الواجحات المخططة قد أخذت

(١) مثال ذلك الأبواب الخشبية التي صنعها الحفار المسيحي جوفريدس Gaufredus في إحدى الكنائس الصغيرة من كاتدرائية لوبوى Le Puy وكذلك باب آخر محفور وموجود الآن في كنيسة لا فوت شلهاك La Voutei Chilhac . وهناك أشرطة من الزخارف على رف خلف المذبح في كنيسة وستمنستر Westminister وزخارف أخرى على بعض الشبابيك القديمة من الزجاج الملون وينسب الأستاذ ليتابي Lethaby كل هذه الزخارف إلى أصل شرقى . قارن A. H. Christie, The Development of Ornament from Arabic Script (in the Burlington Magazine, Vols. XI—XII, 1922)

عن القاهرة ، وكذلك تصميمات الأبراج في عصر النهضة والحنايا
الصدفية الشكل التي كانت ذائعة الاستعمال في هذا العصر نفسه .
ثم هذه المشرييات ^(١) الخشبية العربية التي كانت تستخدم لإخفاء
حجرات الحرم في المنازل ، أو كجدران المقصورات بالمساجد . نقول
هذه المشرييات قلدها الإنجليز في القضبان والسياجات المعدنية
ولا شك أيضاً في أن الغرب مدين للمسلمين بطريقة الزخرفة
بالفروع النباتية Arabesques البارزة بروزاً قليلاً ؛ كما أنه مدين
لهم أيضاً باستعمال الزخارف الهندسية . والواقع أن المسلمين كانوا
مصدر كثير مما وصل إلى الغرب من علم الهندسة ، أو كانوا على
الأقل القنطرة التي وصل إلى الغرب عن طريقها كثير من
هذا العلم

لم يكن كل ما ذكرناه حتى الآن إلا نقطاً خاصة مميزة ،
ولكن الاتصال الوثيق بين الشرق والغرب في أثناء الحروب
الصليبية ، ذلك الاتصال الذي أصبح ودياً في العصور الوسطى

(١) المشريية أنواع مختلفة من الخشب المخروط المشبك ذاع استخدامه
في مصر منذ العصر القبطي وبلغت صناعته أوج عظمتها في القرنين الرابع
عشر والخامس عشر وكانت تصنع منه شبايك وحواجز ودروات .
وقيل إن الكلمة مشتقة من (المشرب) لأن ألواح هذا الخشب المشبك كانت
تثبت في بداية الأمر بنوافذ المساكن كي توضع عليها قفل الماء فتبرد
وتصبح لذينة للمشرب . وفي مدينة القاهرة ودار الآثار العربية أنواع شتى
من خشب المشرييات (المغرب)

التأخرة — لا بد أن يكون قد خلف أثراً في فن العمارة ربما غاب عنا في عجالة قصيرة كهذه . ففي أسبانيا ظلت الأساليب الإسلامية في الرسم والتصميم باقية إلى آخر عصر النهضة . وإليها يرجع ما نرى فيما كان بالعمارة الأسبانية من خصائص وتعقيدات ويجدر بنا في ختام هذا الفصل أن نلاحظ أن تطور العمارة الإسلامية لا يزال مستمرا في بعض الأقاليم النائية التي ازدهرت فيها العمارة الإسلامية منذ أكثر من ألف سنة

مراجع

- M. S. Briggs, *Muhammadian Architecture in Egypt and Palestine*. (Oxford, 1924)
- E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, (Berlin, 1915)
- J. Franz, *Die Baukunst des Islam*. (Darmstadt, 1887)
- A. Gayet, *L'art arabe*. (Paris, 1893)
- Richmond, E. T. *Moslem Architecture, 623-1516 Some Causes and Consequences*. Royal Asiatic Society (London, 1926)
- G. T. Rivoira, *Moslem Architecture. Its Origin and Development*. (Oxford, 1918)
- H. Saladin, *Manuel d'art Musulman : tome I, Architecture*. (Paris, 1907)
-

كشاف

٤١١٢٤٢٩	أرمينية	— ١ —	
٤١١٥٤١١٣			
٤١٣٨٤١٢٤			
١٥٧٤١٣٩			
٦٥	Ser Th. Arnold	١٣٧—١٣٥	ابن طولون
		١٢٩	ابن الفقيه
٤٤٤٣٧٤٢٠	أسبانيا	٦	أبو بكر
٨٧٤٦٢٤٥٦		١٣٢	أبودلف
٤١١٤٤٩٤		٧٨	أبو الفدا
٤١٤١٤١١٥		٦٥	أبو منصور بختكين
٤١٤٨٤١٤٦		٢٢٤٢١	أحمد بن إبراهيم
١٦٠		١٣٢	أخضر
٤	الاسكندر		إدوارد متاجو
٢٢—١٩	الاسطراب	٧٤	Sir Edward Montagu
٤٧٠٤٤٩	آسيا الصغرى		
١٤٨٤١٢٤			
١٤٢٤١٤١	أشيلية	١٠٧	Adrien de Longperier
٢٢	أصفهان		
١٤٩	الأضرحة	١٥٩٤١٥٤	أرابسك Arabesque
١٩	الإغريق		
٤٤	أفريقيا	٣٦	الأرتقية (الدولة)
٦٦	اكس لاشايل	٥٥	أرتين باشا
٢١	أكسفورد	٧٤	أرديل

٤٧،٤٤	إيطاليا (والإيطاليون)	٢٥	أم كوامانيل (آنية المياه) aquamaniles
٦٢،٤٩		٤٧	
٧٠،٦٦		٨٣	أم عبد الرحمن (زوجة الحكم الشرقي)
٨٧،٧١		١٤٣	أمافي Amalfi
١٥٨،٩٥	إيفزهام Evesham	٩	الأمويون
١٤٢		٩٨،٢٢	أنجلترا والانجليز ١٥٨،١٤٠
٥	أيقونات	٤٩	
١١٩	الايوانات	٣٦	أنديريولى G. Andreoli
— ب —		١٢٢	أنزبروك Innsbruck
١٣٩	باب زويلة	٩٩	أنطاكية
١٢٣	الباسيليكا	٧٣	أوديريكس Odericus
٩	البحر الميت	١٧	أوشاق
٨١	برجوا	١٥٥	أوفا Offa
٢٢	بدر (صانع التحف المعدنية)	٣٣	الأوثرن
٦٤	برلين	أوكي دكاني Occhi di Cani	
١٤٨،٤٩	بروسة		
٩٧	بطرس فلوثر Peter Flotner	٣٤،٢٩	أيران (فارسي)
١٩	بطليموس الجغرافي	٤٢،٣٩	
٤٥،٢٩،٩	بغداد	٥٢،٤٥	
٦٤،٦٢		٦٠،٥٣	
١٣٧،١٣٣		١١٢،٦٣	
١٤٠	بل Miss Gertrude L. Bell	١٤٤،١٤٣	
١٣٢		١٤٩،١٤٨	
		١٥٢،١٥١	
		١٥٧،١٥٤	

١٠٦٤٦٦ } ١٤٣٤١٤١ }	بالرمو
١٤٠	برو بوجنا كولوم
٩٧ { (فرانسكودى)	بلجرينو
٦٠	الپولو
٦٣ { S. Pepys	پېپس
١٤٠ { Perrefond	پېرفوند
٣٣٤٢٥ } ١٥٥٤١٠٦ }	پيزا

— ت —

٩١—٨٧	التجليد
٩١٤٨٨	التذهيب
٢٣٤٦٥ } ٦١ }	تحريم الترف عند المسلمين
٧٠٤٥٣٤١٦ } ١٤٨٤١٤٠ }	تركيا واللغة التركية
١٤٩٤١٤٨ } ١٥٤ }	تركستان
١٤٤١٣٤١٠ } ٦٢ }	تصوير الكائنات الحية
٧٧٤٣٥٤٢٦ { ٧٧	التكفيت (التظيم)
٢٠٠	التمثيل

٦٢ { baldacchino	بلدا كينو
١٢٤	البلقان
٨٦٤٨٥	البلور الصخرى
٤٨	Valencia بلنسية
٣٥٤٣٣٤٣٢ } ٨٥٤٧٣٤٥٥ } ٩٠٤٨٩٤٨٧ } ١٤٧٤١٠٦ }	Venice البندقية
١٤٧	بنو الأحمر
٧٤ { Boughton House	بوتون (قصر)
٥٣	بوسبك Busbecq
١٤٠ { Beaumaris	بومارس
١٠٤	بياتس Beatus
٦٠	بيبرس
١٢١٠١١٧ } ١٢٢ }	بيت المقدس
٦٣ { Miss Burney	بيرنى
١١٥٤١١٣ } ١٢٤٤١٢٣ }	بيزنطة
١٥١٤١٤٠ } ١٥٥ }	واليزنطيون
— پ —	
٤	الپارثيون

١٣٥، ١٣٠ } ١٤١	جامع قرطبة	١٠٦ } ١٢٩	توسكانية والفن التوسكاني تونس
١٣١، ١٢٩	جامع الفيروان	٥٨، ٥٤، ٣٢ } ٥٩	تيمورلنك
١٢١، ١١٧ } ١٣١، ١٢٧	جامع المدينة	— ج —	
١٤٣	جامع الموصل	٤٣، ٤٢	جابرى (خزف)
٤٨	جيو	١٣٥، ١٣٢ } ١٥٠، ١٣٧	جامع ابن طولون
٤٣ Graffito	جرافيتو	١٥٨	جامع أبي دلف
١٣٨ Jersey	جرسى	١٣٣، ١٣٢	جامع أخضر
١١٥ } des Prés	جرميني دى برى	١٣٢	الجامع الأزهر
١٢٢	جستيان	١٥٠، ١٤٤	جامع أصبهان
٢٩	جنكيزخان	١٤٣	الجامع الأقصى
١٥٥، ١٠٦	جنوا	١٢٨، ١٢٣	جامع الأقمر
١٣٨ Gorey	جورى	١٤٦، ١٤٤	الجامع الأموى
١٥٨ } Gaufredus	جوفريدس	١٢٧، ١٢٦ } ١٢٩	جامع الجيوشى
١٠٨ Giotto	جيتو	١٤٥، ١٤٤	جامع الحاكم
١٤٢، ١٤١	الجيرادا	١٤٥، ١٤٤	جامع السلطان حسن
٢١، ٢٠ } (سلفستر الثانى)	جويرت دوفرن	١٥٦	جامع الرقة
٢٢	جيرونا	١٣٢	جامع الزيتونة
— ح —		١٣٠	جامع زين الدين يوسف
٧٥	حافظ الشيرازى	١٥٠ }	جامع سامرا
١١٦ } (وأثره فى) (العمارة)	الحجج	١٣٥، ١٣٢	جامع عمرو

٢٧	{ الصناعة الدمشقية Damascening	١٨٠١٧	{ المعروف العربية (في زخارف الغرب)
٦٣	دمياط	١٠٨٠١٠٧	
١٤٠	دهلي	٧٧	الحفر
٤٧٠٣٣٠١٨	{ ديفونشير Mrs R. L. Devonshire	٨٢٠٢٢	الحكم الثاني
٦٣		١٤٠	حلب
٥	{ الدين (تأثيره في الفنون)	٧٨	حماة
		١٤٧	الحمرء
		٥٩	الحيتيون
		١١٨	الحيرة

— ر —

١٤١	رباط	— خ —	
١٣٩	الرصافة	٥١٠٣٩٠٣٧	الحزف
١٣٣٠١٣٢	الرقعة	٨٢٠٧٨	الحشب
١٥٣٠١٥١	رن C. Wren	٨٦٠١٧٠١٦	الخطاطون
١٠٣	{ رمبرات Rembrandt	٨٤٠٨٣	{ خير (صانع التحف العاجية)
٥٨٠٤٨٠١٥	{ رنك	— د —	
٧٤٠٦٠			
٢١٠١٨	{ الرهبان المباركين Bénédictins	٣٦٠١٣٠١٢	{ دار الآثار المربية
١٠٣	روبنز Rubens	٥٨٠٥٧٠٥٥	
١٠٦	روجر الثاني	٧٨٠٧٧٠٦٥	
١٢٤	الروسيا	١٥٩٠١٥٦	
٠٩٩٠٥٩	{ روما (والرومان والدولة الرومانية المقدسة)	٦٨	داتزج
٠١١٣٠١١٢		٣٤	الدائرك
١٢٤٠١٢٣		٨٣	دري الصغير
١٥٥٠١٤٠		٥٢٠٣٢٠٩	
١١٣	الرومانسكية (العماثر)	٠١٢٦٠٦٢	
		٠١٢٩٠١٢٨	{ دمشق
		١٤٨	

٤٣٢،٢٩،٣
٥٦،٥٣،٤٩
٤١١٣،٥٨
٤١٢٩،١١٤
٤١٣٩،١٣٧
١٥٧،١٤٤

سورية

السوس (سوزا) ٣٨

السويد ٣٤

سينا Siena ١٥٥،١٠٦

— ش —

١٣٩ { شاتوجايار
Château
Gaillard

١٣٩ { شاتيون
Châtillon

٥٥ شارل الخامس

١٢٤ { شتريجوفسكي
Strzygowski

٢٨ شجاع بن (هنفر)

٦٦ شرلمان

٥٧ { شعبان
(سيف الدين
سلطان مصر)

١٨ { شلومبرجيه
Schlumberger

٦١،٢٢ { شوسر
Chauver

٤٦،٤٥ Rhages الرى

٢٨ Reinaud ريشو

— ز —

٨٢ Zamora زامورا

٥٨،٥٣ { الزجاج
١٥٨،١٢٧ {

٩٧،٩٦ الزخارف الاسلامية

٤٥ Dr. Sarre زرّة

١٣٦ { الزيادات (في عمارة
المساجد)

— س —

٤١٤،٤٤ { الساسانية
١٣٢ { (الدولة والعمارة)

١٤٤ { سالادان
Saladin

١٤٣ Salerno سالرنو

٤٥،٤٠ { سامرا
١٣٣،١٣٢ {
١٣٧ {

١٥٣ سهوليتو

٧٦،٧٢،٣ السجاد

١٠٤ سفر الرؤيا

٥٩ الالاجقة

٦٥،٤٧ سلطان آباد

٢١،٢٠ { سلفستر الثاني
(البابا)

٨٧،٥٩ سمرفند

٢٢	طليطلة	— ص —	
٨٤	{ الطولونيون (والمصر الطولوني)	٧٤٤٧٠٠٣٤ (الأسرة)	
— ع —		٨٧٤٧٩٤٦٦ {	
		١٤٥٠١٤٣ {	صقلية
		١٤٧ {	
٨٥٠٨٢	العاج	٩٤٤٣٢ {	الصليبيون
٦٧٠٩	المباسبون	٩٣٩٠١٣٧ {	(والحروب الصليبية)
١٢٢	عبد الله بن الزبير	١٥٩٠١٥٥ {	
٢٢	{ عبد الحميد الفارسي (صانع الأسطرلاب)	١١٥ {	الصناع (انتقالم من ولاية إلى أخرى)
١٢٢	{ عبد الملك ابن مروان	١١٤ {	صنعاء
٨٣	{ عبد الملك ابن المنصور (الحاجب سيف الدولة)	١١٠٠ {	الصور الصغيرة Miniatures
٦٥	{ عبد الملك بن نوح الساماني	١٢٩٠١٢٨ {	صومعة
٨٤٠٨٣	{ عبيدة (صانع التحف العاجية)	٦٧٤٤٣٠٤١ {	الصين
٦٢	العتاية	٩٠٠٨٧٠٦٨ {	(والصينيون)
٣٢	العثمانيون	— ض —	
٤٥٠٤١٠٣٩	{ العراق	١٥٣	ضريح برقوق
١٥٨	{ عرش الفاطميين	— ط —	
٢٥٠٢٤	العزير	٦٨٠٤٠ {	طابخ Tang (أسرة)
٨٥	{ الخليفة الفاطمي (العزيز)	٨٧٠٨٦ {	الطباعة
١٤٣	العزيرة (قصر)	٢٢ {	طريف (صانع التحف المعدنية)

١٢٧، ١٢٥ } الفسيفساء
١٤١

٧١، ٤٨ } فلورنسة
١٥٥

٦ } الفن الاسلامى
(نشأته)

٩٤٨ ... (فن القصر)

١٣، ١٢ (الخصوبة الزخرفية)

٩٠، ٩ الفن الفارسى

٥ الفن المسيحى

٦٥ الفيل (صورة)

— ق —

٩٨ فاسكودينجما

١٢٠ } فان برشم
Van Berchem

٢٧ } فرجيل سوليس
Virgil Solis

٣٣ فيرونا

— ق —

١٥٢، ٥١ } القماشى

١٥٤، ١٥١

٢٢، ٥٦، ٥٥ فاييتباى

٣١، ٢٦، ٢٣ }
٨٢، ٣٢

١٤٦، ١٤٤ القاهرة

٤٩٤٩، ١٤٨

١٥٩، ١٥٥

٦٥ } على باشا إبراهيم
(سعادة الدكتور)

١٢١، ٦ } عمر بن الخطاب
١٢٢

١٤ عمر بن عبد العزيز

١١٨، ٧، ٦ عمرو بن العاص

١٨، ١٧ العملة

— غ —

٦٢ غرناطة Grenada

٧٦ غياث الدين جامى

— ف —

٢٦، ٢٤، ٢٣ }
٧٩، ٧٨، ٤٥ } الفاطميون
٨٤

٤٨ فايزا Faenza

١٠٨ } فرا أنجيليكو
Fra Angelico

١٠٨ } فرا ليپولى
Fra Lippo Lippi

٣٣ فرارى Ferrare

١٥ الفراغة

١٤٠، ٥٤ }
١٥٨ فرنسا

٣٣ فريدريك الثانى

٨٤، ٦١، ٣٦ }
١١٨ القسطنطينية

— ك —

١٥٦	قبر ريتشارد الثاني	١٥٦	قبر فاشليك
	بوستمنستر	١١٤	القبط
١٥٦	الكابلا بالاتينا	٦٧	قبلاي خان
١٤١	كاتدرائية جيرونا	١٢٧، ١١٧	القبلة
٢٢	كاتدرائية سان پول	١٤٣	القبلة (قصر)
١٥٢، ١٥١	كادورو (قصر)	١٥٣	قبة سپوليتو
١٥٠	الكأس (حامل)	١٢٦، ١٢١	قبة الصخرة
٦٠	كالمية	١٥٣	قبة ليكي
٩٢	Chamolet	١٦	القرآن
٢٣	كاله P. Kahle	٨٢، ٢٣، ٢٠	قرطبة
٩٥	كاليه	١٣٠، ٨٩	
١٦ - ١٨	الكتابة العربية	١٣٥، ١٣١	
١٥٨	(والكوفية)	١٤٠	قرقاسونية
١٠٧	كرسقي	Carcassonne	
١١٧، ٩	كريزول	١٤٨، ٤٩	القسطنطينية
١٢٩، ١٢٥	Creswell	١٤٩	
١٣٩، ١٣٨	كنيسة سانت بيتز	١٤٨، ١٤٧	الفصر Alcazar
١٥٥	بنورثمبتن	١٤٦	قصر الدوق
١٥٣	كنيسة سانت ماري لوبانو	Doge's palace	
١٥٦	كنيسة سووث أكر	١٣٩	قصر الحير
١٢٤	كنيسة القيامة	١٥	قصة الأمير حمزة
١٣٢	كنيسة قصر ابن وردان	٩	قصير عمراً
١٥٠	كنيسة كرومر	١٣٨	قلعة القاهرة
١٣٤	كنيسة كلاي	١١٤	القوطة
		١١٣	القوطة (العماير)
		١٤١	قونية
		١٢٩	القيروان

٦٤	ليون (بأسبانيا)	١٣٤	كنيسة لاسوتيرين
٩٦	ليوناردو دافنشي	١٥٨	كنيسة لافوت شلهناك
— م —		١٤١	كنيسة المرتورانا
١٢٧، ١١٩	{ المأذنة (المنارة)	١٥٠	{ كنيسة المسيح بأكسفورد
١٥١، ١٢٨		١٥٨	
١٥٣		٤٢	كنيسة وستمنستر
٩٧	مارتنوس بطرس	١١٨	كوتاهية
	Martinus		الكوفة
	Petrus	٥٦، ٤٥	كول
٩٨	مانشستر		Dr. E. Kühnel
٢٩، ٢٢، ١٧	{ المتحف البريطاني	١٤٠	كونوى Conway
٥٥، ٣١		١١٧	كيتاني Caetani
٧٦	متحف پولدى	١٣٢	كبوزى Chiusi
	پدزولى		
٧٨	متحف سووث	— ل —	
	كنسجنجن		
٧٤، ٣٢، ١٥	{ متحف فكتوريا	١١٩	{ لامانس
٨٢، ٨١			
	وألبرت	٨٨	اللسان (فى جلد)
٦٥، ٣٩	متحف اللوفر	٣٣	لوسيرا
٤٢	{ المتحف المتريوليتان	١٨	{ لونجپيرييه
١١٩، ٧٤، ٦	{ الخراب	٩٣	{ لويس التاسع
١٢٧، ١٢٠			
١٢٨		١٥٨	ايشابى
١٢١، ١١٧	محمد (عليه السلام)		Lethaby
٧٨	محمد الثانى		ليموج
	(سلطان حماة)	١٠٤	Limoges
	محمود بن إبراهيم		
٢٢، ٢١	(صانع)		
	الأسطرلاب (

٩٨٠٣٤	هولندة والهولنديون
٦٥٠٣٧٠١٦	الهند
٠٩٩٠٩٨	
٠١٣٣٠١١٢	
٠١٤٦٠١٤٠	
٠١٤٩٠١٤٧	الهيوغرافية (الكتابة)
١٥٤	
٦٠	

— و —

٩٢٠٩١٠٨٧	الورق
١٥	وكالة حكومة الهند بلندن
٩٩	ويستمنستر (كاتدرائية)
٧٣	ولزي (الكردينال)
٩	الوليد ابن عبد الملك
٢١	وايم أوف مالسبرى
٩٩٠٧٢	وليم موريس
١٣٩	وينشستر

— ي —

١١٤	اليمن
١٢٨٠١٢٣	اليهود
٦٧	Yuan يوان

٢٥٠٢٤	ناصرى خسرو
٠١٤٣٠٦٦	النرمديون
١٤٧	
٣٤	النرويج
٨٦	النساخون
٠٧٢—٦٠	النسج والمندوجات
١٠٤٠٧٧	
٦١٠٦٠	النسر (رنك)
١٠٠٩	النقش على الجدران
١٥	النقوش الخطية
٨٣	نمبر بن محمد العامرى
١٣٩	
	نوروينش

— ه —

٩٣٠٦٤	هارون الرشيد
١٣٣	Havell هافل
٧٣	هامبتون كورت Hampton Court
٨١	
٠٨٣٠٢٣	هانكن E. H. Hankin
١٢٩	
٤٧	هشام الثانى
٦٧٠٢٩	
٧٤٠٧٣	هولبين Holbein

فهرس الصور واللوحات

الشكل		
١	عملة من الذهب ضربت لأوفا ملك مرسية	صفحة ١٧
٢	أسطرلاب . طليطلة . مؤرخ ١٠٦٦ / ٦٧	
	بمدريد	
٣	أسطرلاب . فارسي . مؤرخ ١٧١٥ بمتحف	
	فكتوريا وألبرت	اللوحة ١
٤	صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة	
	مذهبة . قرطبة في القرن العاشر . بكتاتدرائية	
	جيرونا	
٥	عقاب من البرنز بالكاميو ساتتوييزا	اللوحة ٢
٦	إبريق من النحاس المكفت بالفضة .	
	الموصل . مؤرخ سنة ١٤٣٢ بالمتحف البريطاني	اللوحة ٣
٧	مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب .	
	مدرسة الموصل . مؤرخة سنة ١٢١٨ . بالمتحف	
	البريطاني	اللوحة ٤
٨	صينية من النحاس المكفت بالفضة من	
	صناعة البندقية في القرن الخامس عشر . بمتحف	
	فكتوريا وألبرت	
٩	منظر مقلمة من الداخل	صفحة ٣٠

الشكل		
٩٠	رسم تفصيلي من طست نحاسي مكفت بالفضة . مصر في القرن العاشر . بالمتحف البريطاني	صفحة ٣١
٩١	غطاء إناء من النحاس المكفت بالفضة . صنع في البندقية على يد صانع فارسي في أوائل القرن السادس عشر . بالمتحف البريطاني	
٩٢	كأس من الخزف مذهب ومنقوش بالألوان من صناعة الري في القرن الثالث عشر . بمتحف اللوثر	اللوحة ٥
٩٣	إناء من الخزف ذي البريق المعدني . من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر . بمتحف اللوثر	
٩٤	إناء أدوية من خزف منقوش بألوان متعددة . سلطانباد في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت	
٩٥	إناء أدوية من خزف منقوش باللون الأزرق القاتم . فاينزا في القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت	اللوحة ٦
٩٦	صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق . بلنسية . في القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت	

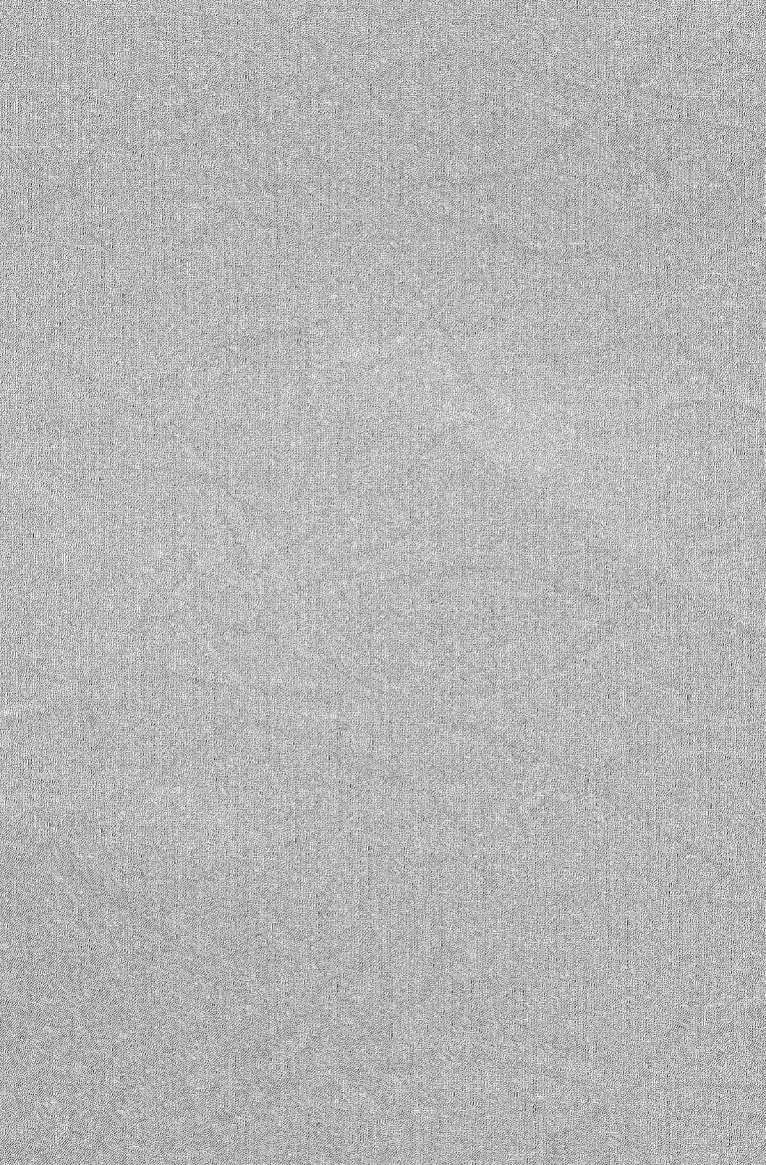
الرقم	الوصف	الصفحة
١٧	صحن من الخزف السوسى فى القرن التاسع . متحف اللوفر	٣٩
١٨	غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة . إيران فى القرن الحادى عشر . المتحف المتروبوليتان بنيويورك	٤٢
١٩	صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . إيران فى القرن العاشر . بمتحف اللوفر	٤٥
٢٠	ألواح من القاشانى المنقوش بالألوان العديدة	
٢١	آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بمتحف	٧
٢٢	الفنون الزخرفية فى باريس	
٢٣	لوحة من تربيعات القاشانى المنقوش . دمشق فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس	٨
٢٤	قنينة من الخزف المنقوش . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بالمتحف البريطانى	٥٢
٢٥	إبريق من الخزف المنقوش . دمشق فى القرن السادس عشر . متحف اشمولى فى أكسفورد	٥٣
٢٦	كأس من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية فى القرن الثالث عشر . بالمتحف البريطانى	
٢٧	مشكاة من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية فى القرن الرابع عشر . بمتحف اللوفر	٩


اللوحة	الشكل
اللوحة ٩	٢٨ قنينة من الزجاج الموه بالميلا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بمتحف اللوفر
	٢٩ إناء من الزجاج الموه بالميلا . من صناعة سورية في القرن الرابع عشر . بمتحف البريطانى
اللوحة ١٠	٣٠ نسيج من الحرير . بغداد . أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادى عشر . بمدينة ليون فى أسبانيا
صفحة ٥٨	٣١ مشكاة مدهونة بالميلا . سورية فى القرن الرابع عشر . بدار الآثار العربية بالقاهرة
صفحة ٦٠	٣٢ رنوك إسلامية
	٣٣ نسيج من الحرير . إيطاليا فى القرن الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١١	٣٤ نسيج من الحرير . صيني فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٢	٣٥ خمار من الديباج الفارسى . القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس
صفحة ٧١	٣٦ منظر تفصيلي من نسيج حريرى . إيطاليا فى القرن السادس عشر . بمتحف الأهلى فى فلورنسة
اللوحة ١٣	٣٧ نسيج من الحرير . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس

	الشكل	
	٣٨	نخل من الحرير . إيطالى من القرن السادس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ٩٣	٣٩	نخل من الحرير . من نسج وليم موريس سنة ١٨٨٤ . بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٤	٤٠	سجادة ذات وبر من جامع أردبيل . فارسية مؤرخة سنة ١٥٤٠ بمتحف فكتوريا وألبرت
صفحة ٧٧	٤١	حشوة من الخشب المحفور . مصر في القرن العاشر أو الحادى عشر . بدار الآثار العربية بالقاهرة
	٤٢	حوض من الرخام . سورى . مؤرخ ١٢٧٧ — ٨ بمتحف فكتوريا وألبرت
اللوحة ١٥	٤٣	حشوات خشبية من ضريح فى القاهرة . مؤرخة سنة ١٢١٦ . بمتحف فكتوريا وألبرت
	٤٤	سقف من الخشب المحفور . القرن الحادى عشر . بالمتحف الأهلى فى الرمو
اللوحة ١٦	٤٥	مصراعا باب فيهما حشوات من العاج المحفور والمسكفت . القاهرة فى القرن الخامس عشر . بمتحف فكتوريا وألبرت
صفحة ٨٠	٤٧	رسم هندسى إسلامى
صفحة ٨١	٤٨	الأساس الهندسى للرسم المصور فى شكل ٤٧

الشكل	
	من رسم ليرزا أكبر . إيران في أوائل القرن التاسع عشر
٤٩	علبة من العاج المحفور . قرطبة . سنة ٩٦٢ بمدريد
٥٠	علبة من العاج المحفور . قرطبة سنة ١٠٠٥ كأندرائية باميلونا
٥١	علبة من العاج المحفور . القاهرة . القرن الرابع عشر . بالمتحف البريطاني
٥٢	أبريق من البلور . فاطمي من القرن العاشر بكأندرائية سان مارك بالبندقية
٥٣	علبة من العاج المنقوش . عربية من صقلية في القرن الثالث عشر . مجموعة خاصة في باريس
٥٤	باطن جلد كتاب . القاهرة في أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر بمتحف فكتوريا وألبرت
٥٥	جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت :
٥٦ و	شكل ٥٥ — فارسي من القرن السابع عشر .
٥٧ و	شكل ٥٦ — من صناعة البندقية في القرن السادس عشر . شكل ٥٧ — من صناعة البندقية
٥٨ و	في سنة ١٥٤٦ . شكل ٥٨ — ألماني حول سنة ١٥٨٣
	اللوحة ١٧
	اللوحة ١٨
	صفحة ٨٥
	اللوحة ١٩
	اللوحة ٢٠

صفحة ٩٦	زخرفة إسلامية أساسها رسم لليوناردو دافنشى	الشكل ٥٩
اللوحة ٢١	استخدام الحروف العربية في الزخرفة المنظر الرئيسى من لوحة تتويج العذراء للمصور فرا ليوليني (بفلورنسة) وفوقه صورة مكبدة لجزء منه يرى فيه حروف عربية في الوشاح الذى تحمله الملائكة	٦٠
اللوحة ٢٢	مسجد قايتباى بالقاهرة	٦١
اللوحة ٢٣	داخل قبة الصخرة بيت المقدس	٦٢
اللوحة ٢٤	المسجد الجامع بدمشق	٦٣
اللوحة ٢٥	داخل المسجد الجامع فى قرطبة	٦٤
صفحة ١٣٤	نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص	٦٥
اللوحة ٢٦	فى جامع ابن طولون بالقاهرة	٦٦
اللوحة ٢٧	باب النصر فى القاهرة (١٠٨٧)	٦٧
اللوحة ٢٧	بوابة قصر فيلينيث ليزافينيون — شرفات (القرن الرابع عشر)	٦٨
صفحة ١٤٢	نموذجان للمقارنة بين برجين من خرفين	٦٩
صفحة ١٥٠	نماذج من عقود وشرفات	٧٠
صفحة ١٥٣	نماذج من المآذن والأبراج	٧١
صفحة ١٥٦	نماذج من الكتابات الكوفية والقوطية	٧٢



 Bibliotheca Alexandrina



0411010